# CLAUDIO GUILLÉN

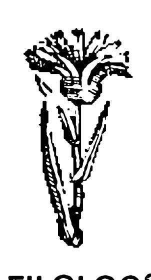
# EL PRIMER SIGLO DE ORO

## ESTUDIOS SOBRE GÉNEROS Y MODELOS



EDITORIAL CRÍTICA

# EL PRIMER SIGLO DE ORO



FILOLOGÍA
Director: FRANCISCO RICO

CLAUDIO GUILLÉN

# EL PRIMER SIGLO DE ORO

## Estudios sobre géneros y modelos

EDITORIAL CRÍTICA
Grupo editorial Grijalbo
BARCELONA

Diseño de la colección: Enric Satué

ISBN: 84-7423-337-2
Depósito legal: B. 379 - 1988
Impreso en España
1988. — NOVAGRÁFIK, Puigcerdà, 127, 08019 Barcelona



*A la memoria de Steve*

# PRÓLOGO

*Diverso, mixto, tal vez heteróclito, un libro de ensayos de historia literaria suele deber su existencia a la buena voluntad de unos pocos. Ante todo y principalmente, en mi caso, a la del director de la presente colección, que no hace mucho tuvo la bondad de pedirme que recogiese mis artículos de hispanismo, empezando por los que atañen a poetas y narradores de nuestro Siglo de Oro. Con algunas dudas y no menos ilusión, me he atrevido por fin a reunir, dicho sea con palabras de aquellos tiempos, esta breve silva de varia lección. Con ilusión, digo, pero no tan ciega como para no apreciar el grado de heterogeneidad que prohíbe la unidad o el conjunto. Aquí se congregan, efectivamente, según suele ocurrir, no sólo diferentes modos de aproximación a la obra literaria, o preocupaciones dispares, o un momento tras otro de un largo proceso de investigación y estudio. Los formatos mismos, con los ritmos y tonos que les corresponden, surgieron de ocasiones tan disímiles como la conferencia, el homenaje al colega admirado, o el artículo de revista especializada. Coyunturas, éstas, que aclaro en la corta «Indicación bibliográfica» que el lector curioso —si lo hubiere— hallará a continuación.*

*Si se me objetase que agua pasada no mueve molino, respondería que no toda va a dar en la mar, tratándose de literatura; y que también los molinos se transforman, con el discurso de los años, hasta llegar a ser otros. Por ello he preferido no corregir o refundir estos ensayos (o artículos) —puntos y comas aparte, que son trascendentales—, esforzándome por ponerlos al día. Más vale no confundir el hoy con el ayer, o querer juntar los instantes distintos de una curva que dibuja no solamente el propio existir, sino asimismo el de un devenir histórico que tantos hemos compartido. De otra forma se*

torcería lo que pudo tener de íntegro en su día tal o cual intento de comprehensión. Pues vano sería —lo diré de otra manera— revisar hoy, desde el punto de vista de preguntas que en la actualidad se plantean, las respuestas que ciertos autores y textos me incitaron a dar hace unos lustros a los interrogantes que entonces nos acosaban. Lo que cambia y evoluciona, en el fondo, es la pregunta, el problema que en determinada situación —histórica— enlaza con otros problemas.

La curva del propio trabajo, mirada así, suscita la misma perplejidad que el repaso de los afanes ajenos, tan asombrosamente diversos y copiosos, en el terreno de los estudios literarios. Las diferentes lecturas, a lo largo del tiempo, ¿se desplazan mutuamente, sin ocasionar debates fecundos, opciones duraderas, ni progresiones inteligentes? ¿Sólo nos queda la sucesividad, o la historia de la crítica, considerada como efímera y caduca? ¿Agua pasada, en definitiva, y perdida de vista? De tal índole son las cuestiones que tuve que formularme hace apenas dos meses, en Salamanca, con motivo del coloquio que la Academia Renacentista montó en torno a un texto, el Lazarillo de Tormes, al que varios colegas eminentes consagraron sendos libros, ensayos o prólogos de insólita calidad. Y allí dije lo que ahora repito: hay avances que se absorben, aclaraciones indiscutibles, materiales que se vuelven propiedad común, estructuras que siguen y seguirán siendo disponibles, o sea, susceptibles de ofrecer resistencia y oportunidad a interrogaciones futuras —a su vez distintas y hasta contradictorias.

El valor surge del texto merced a la atención, la sensibilidad y la capacidad de admiración de unos estudiosos, o mejor, de una generación de estudiosos cuya experiencia del momento hace posible que algo tácito, o silenciado, cobre voz y vida. La dificultad no estriba en su supuesta inexistencia sino en la ineluctable parcialidad de nuestra lectura, de nuestra selección de citas, de nuestro saber, del claroscuro que proyectan sobre la obra el enfoque teórico que nos convence y la ideología que, a sabiendas o no, nos alienta y guía.

Observar el itinerario temporal de la crítica viene a ser, a mi entender, una buena lección de hermenéutica. Es bien sabido: basándonos en unas expectativas y hasta en una concepción provisional del conjunto, percibimos una parte de lo observable y volvemos a trazar un esquema, asimismo pasajero, de dicho conjunto. La obra como totalidad, al igual que la traducción perfecta, es inalcanzable y sin

embargo no cesa de ser la meta que orienta y atrae nuestros afanes más meritorios. Lo que se nos aparece como insuficiente y precario no es tanto la diacronía de las interpretaciones como la sincronía de la lectura singular y solitaria. Cabe entonces pensar que el antes y el después no deben ser criterios excluyentes a la hora de sopesar y ordenar las evaluaciones pretéritas. Es posible, en el mejor de los casos, que sean recuperables no sólo los grandes artistas largo tiempo olvidados o subestimados —como el Greco y Góngora en nuestro siglo— sino algunas de las lecturas de sus obras. Por ejemplo, sin ir más lejos, las páginas en que Dámaso Alonso ilumina la poesía del difícil cordobés. Esperanza, ésta, no del todo infundada, puesto que en mi caso arranca de la admiración que me siguen inspirando ciertos críticos e historiadores, algunos vivos y otros ya muertos, y de la precisión en que me hallo muchas veces de volver a sus escritos.

Entre «La disposición temporal del Lazarillo de Tormes», de hace ya treinta años, y mi reciente conferencia sobre la misma obra, que aparece ahora, se sitúan los demás artículos (o ensayos) de este volumen, en cuanto a su fecha de publicación. El artículo primero se desgajó de mi tesis de doctorado de Harvard, The Anatomies of Roguery (1953), en que procuré distinguir entre ciertos textos europeos que presentan a maleantes y delincuentes (relaciones de cárceles, descripciones de casas de juego, colecciones de chistes, conny-catching pamphlets, etc.) y los relatos españoles que abren el camino de la novela. La orientación teórica que me guiaba, para destacar unas estructuras narrativas del Lazarillo, era la teoría de la novela. Esta teoría, tal como entonces se desenvolvía, interesaba a la sazón a muchos. Antes que a ninguno, para mí, a Stephen Gilman, a quien tanto debía y debo. Recuerdo que quien más me orientó fue un gran crítico, el bergsoniano Albert Thibaudet, finísimo experto en formas temporales.

Una segunda fase de aprendizaje, pocos años después, responde mucho más que la anterior a una preocupación histórica y social. Quizá me sea posible un día, con motivo de un segundo volumen de ensayos, centrado en escritores modernos y en la teoría de la literatura, rememorar algunas de las condiciones y personas que afectaron aquella etapa: el ambiente del exilio durante aquel franquismo interminable; el ejemplo de Vicente Llorens en Princeton; la convivencia con Américo Castro; la amistad en la Universidad de California en San Diego (La Jolla) con Herbert Marcuse y Carlos Blanco Aguina-

ga. A todo ello responde modestamente mi estudio del Abencerraje y los moros imaginados; y también, más concretamente, mi corto sondeo en un episodio de la vida de Mateo Alemán.

Los demás artículos giran en torno a la relación dinámica que une la actividad del escritor a los modelos literarios —o culturales, respecto a fray Luis de León— que imantan la época en que aquél vive y trabaja. Así, que yo sepa, pasé de la teoría contemporánea de un género, la novela, tal como se cultiva en nuestro siglo, a la teoría de los géneros literarios (o también de los códigos, como la Lógica que Cervantes cuestiona) vistos en el pasado y desde el pasado, vale decir, como sistemas y conjuntos históricos. Por ejemplo, en «Luis Sánchez, Ginés de Pasamonte y el descubrimiento del género picaresco». O en mi comentario de unos versos de Garcilaso; y mi perpleja aproximación a don Francisco de Quevedo. Cierto que es sumamente arduo equilibrar las tres formas de investigación que según René Wellek son indivisibles —la crítica, la historia y la teoría de la literatura— y que en la práctica las acentuaciones son diferentes. Como la poética se basa desde antiguo en una concepción de los géneros, podría decirse que me he inclinado a tomar en consideración la tensión creadora que existe a lo largo de los siglos, y es acaso historiable, entre poética y poesía. O entre diversos modelos culturales y el acto de escribir.

Reconocía al principio que una miscelánea de ensayos sólo puede publicarse gracias a la benevolencia de unos pocos amigos. No puedo sino expresar todo mi agradecimiento al director de Editorial Crítica, Gonzalo Pontón. Y, muy claro está, al director de la colección, que se llama, no es un secreto, Francisco Rico. Son tantos y tamaños los favores que le debo que, por no ser prolijo, nada más quiero darle las gracias ahora por un relativamente pequeño pero creo que bonito regalo, a saber, el título que él propuso para este libro: El primer Siglo de Oro. Al lector curioso —si lo hubiere— dejo el cuidado de decidir cuál es el segundo.

CLAUDIO GUILLÉN

# INDICACIÓN BIBLIOGRÁFICA

Señalo a continuación el origen de los ensayos que componen este libro:

«Sátira y poética en Garcilaso», en *Homenaje a Casalduero*, ed. R. Pincus Sigele y G. Sobejano, Madrid, 1972, pp. 209-233.

«La disposición temporal del *Lazarillo de Tormes*», *Hispanic Review*, XXV (1957), pp. 264-279.

«Los silencios de Lázaro de Tormes», conferencia leída, en versión más breve, el 28 de marzo de 1987 en la Academia Renacentista de Salamanca.

«Individuo y ejemplaridad en el *Abencerraje*», en *Collected Studies in Honour of Américo Castro's Eightieth Year*, ed. M. P. Hornik, Oxford, 1965, pp. 175-197. Artículo al que agrego las adiciones incluidas en la versión inglesa de *Literature as System*, Princeton, 1971, pp. 159-217.

«Sobre la libertad del Rey Rodrigo (en la "Profecía del Tajo")», en *Homenaje a José Manuel Blecua*, Madrid, 1983, pp. 265-282.

«Los pleitos extremeños de Mateo Alemán: el juez, "Dios de la tierra"», *Archivo Hispalense*, XXXII (1960), pp. 387-407. He agregado datos recogidos ese mismo año.

«Luis Sánchez, Ginés de Pasamonte y los inventores del género picaresco», en *Homenaje a Rodríguez-Moñino*, Madrid, 1966, vol. I, pp. 221-231; con alguna salpicadura de la versión inglesa, menos breve, de *Literature as System*, 1971, pp. 135-158.

«Cervantes y la dialéctica, o el diálogo inacabado», conferencia leída en diciembre de 1977 en el Instituto Español de Roma; y publicada en *Les Cultures ibériques en devenir. Essais publiés en hommage à la mémoire de Marcel Bataillon*, París, 1979, pp. 631-644.

«Quevedo y el concepto retórico de literatura», conferencia leída el 12 de diciembre de 1980 en la Academia Renacentista de Salamanca; y publicada en *Homenaje a Quevedo*, ed. Víctor García de la Concha, Salamanca, 1982, pp. 483-506; con algún párrafo de «Quevedo y los géneros literarios», en *Quevedo in Perspective*, ed. J. Iffland, Newark, Del., 1982, pp. 1-16.

C. G.

# SÁTIRA Y POÉTICA EN GARCILASO

## A SÁTIRA ME VOY MI PASO A PASO

No sé si el asunto de estas páginas sorprenderá a algún lector. Unos versos *satíricos* de Garcilaso de la Vega constituyen nuestro punto de partida. La obra del purísimo poeta renacentista, morador de lugares amenos, perseguidor de esencias, soñador de alturas y paradigmas, ¿habrá acaso admitido el vituperio y la burla? ¿Es decir, esa asombrosa diversidad de seres y cosas, esa escala tan amplia, esa apertura de compás que tenemos por propias de los mayores escritores del primer Siglo de Oro? Garcilaso, ¿poeta satírico como don Diego Hurtado de Mendoza (los dos nacieron en 1503), como fray Luis, como los Argensola, como Cervantes y Lope y Góngora y Quevedo?

No aludo sino a dos textos muy breves. El primero se halla casi al final de la «Epístola a Boscán», que es de 1534:

¡Oh cuán corrido estoy y arrepentido
de haberos alabado el tratamiento
del camino de Francia y las posadas!
Corrido de que ya por mentiroso
con razón me ternéis; arrepentido
de haber perdido tiempo en alabaros
cosa tan digna ya de vituperio,
donde no hallaréis sino mentiras,
vinos acedos, camareras feas,
varletes codiciosos, malas postas,
gran paga, poco argén, largo camino;
llegar al fin a Nápoles, no habiendo
dejado allá enterrado algún tesoro,
salvo si no decís que es enterrado
lo que nunca se halla ni se tiene.

Cabe suponer que la andadura veloz de estos versos —maravillosamente subrayada por los tres versos centrales y el tránsito del dualismo simétrico de «vinos acedos, camareras feas, / varletes codiciosos, malas postas» a la acelerada tríada «gran paga, poco argén, largo camino»— guarda alguna relación con la del epigrama clásico. Ya señaló el Brocense que el soneto XXIX refunde un epigrama de Marcial.[1] Característicos de la sátira son los vocablos raros (los galicismos u occitanismos «argén» y «varletes») y el hacinamiento de objetos y personajes. Pero me interesa ante todo anotar que Garcilaso en esta ocasión da cabida a unos motivos tradicionales del género: las malas comidas, los viajes incómodos, los hospedajes detestables. Ejemplo importante es la sátira octava del libro segundo de Horacio —la cena del avaro Nasidieno—, imitada después por Mathurin Régnier (*Satire X*) y Boileau en su conocidísimo «Repas ridicule» (*Satire III*). En las sátiras de Horacio y de Juvenal, preciso es decirlo, se come mucho y notoriamente mal. Bastante más sugestivas y variadas son las obras satíricas cuyo origen se encuentra en la quinta sátira del libro primero de Horacio, o «Viaje a Brundisium» (imitación a su vez del *Iter Siculum* de Lucilio), donde el libre divagar e improvisar del *sermo* (o conversación unilateral en verso) responde y se adapta con admirable agilidad al movimiento en el espacio y las peripecias horizontales del viaje; y donde aparecen seres tan cotidianos como el mesonero codicioso (v. 4), la camarera poco cumplidora (v. 82), la rana y el mosquito que estorban el sueño del viajero (vv. 14-15).

Boileau, en su «Repas ridicule», prueba y reprueba un «Auvergnat fameux», vino tan basto como mezclado:

> Et qui, rouge et vermeil, mais fade et doucereux,
> N'avait rien qu'un goût plat, et qu'un déboire affreux.

Es uno de los pormenores con que tropezamos más veces en la sátira de corte clásico italiana, cuya historia habré de comentar más adelante. (Avisa Dámaso Alonso en *Poesía española*: «es necesario partir

1. Cf. Antonio Gallego Morell, *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, Granada, 1966, p. 245; y Anthony A. Giulian, *Martial and the Epigram in Spain in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, Filadelfia, 1930, p. 17.

de la convicción de que en Garcilaso casi todo es imitación italiana».[2]) Leemos en la «Satira a Pietro Antonio Acciaiuoli», de Ercole Bentivoglio (1506-1573):

... gusto uno
Vie più che aceto dispiacevol vino.[3]

Vino acedo —ácido, agrio o avinagrado—, que trae a la memoria la sátira segunda de Ariosto, «A Messer Galasso Ariosto, suo fratello», poema, aunque publicado póstumamente, escrito en 1517 o 1518, y pronto muy admirado:[4]

Come la carne e il pan, così la feccia
del vin si dà, c'ha seco una puntura
che più mortal non l'ha spiedo né freccia ... (vv. 247-249).

Vino no ya infame sino pérfido, puesto que pica o pincha a modo de espetón o flecha. Ariosto, como el *Lazarillo* pocos años después, se complace en personificar los objetos más triviales.

Garcilaso no podía ignorar que el autor de aquel *Orlando furioso* tantas veces recordado en la Égloga II (según resume Maxime Chevalier: «Garcilaso a aimé les vers d'Arioste»)[5] había compuesto *también* siete sátiras en que todos los aspectos concretos o contingentes de la existencia del escritor habían podido servir de materia para la expresión poética. Sin embargo, mi propósito no consiste en rastrear fuentes. Baste con indicar aquí el carácter y el abolengo satíricos de las posadas, los vinos y las maritornes de la «Epístola a Boscán».

Nuestro segundo texto abarca los tercetos 4-9 de la Elegía II, dirigida asimismo a Boscán, durante la segunda mitad de 1535. Conviene tener presente el arranque del poema. Garcilaso escribe desde Trápana, en Sicilia; allí se encuentra «la vencedora gente recogida» —las tropas imperiales que volvían victoriosas de la empresa de

2. *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, 1952[2], p. 62.
3. *Raccolta di poesie satiriche*, Milán, 1808, p. 63.
4. Cf. Ludovico Ariosto, *Opere minori*, ed. de Aldo Vallone, Milán, 1964, pp. 736 ss.
5. *L'Arioste en Espagne (1530-1650)*, Burdeos, 1966, p. 69.

Túnez; otra vez hallamos al poeta entre dos países (entre Túnez y Nápoles, como en la «Epístola a Boscán» entre España y Nápoles: la amplitud geográfica del poema y la vida errante del escritor constituyen el marco de una inquietud espiritual) y entre la guerra y la paz, la muerte y el amor inminentes. En este compás de espera inmediatamente posterior a una victoria militar, las ambiciones de los hombres se manifiestan claramente. Los unos no ocultan su deseo de recoger «el fruto que con el sudor sembramos»,

> otros (que hacen la virtud amiga
> y premio de sus obras y así quieren
> que la gente lo piense y que lo diga)
> destotros en lo público difieren,
> y en lo secreto sabe Dios en cuánto
> se contradicen en lo que profieren.
> Yo voy por medio, porque nunca tanto
> quise obligarme a procurar hacienda,
> que un poco más que aquéllos me levanto;
> ni voy tampoco por la estrecha senda
> de los que cierto sé que a la otra vía
> vuelven, de noche al caminar, la rienda.
> Mas ¿dónde me llevó la pluma mía?,
> que a sátira me voy mi paso a paso,
> y aquesta que os escribo es elegía.
> Yo enderezo, señor, en fin mi paso
> por donde vos sabéis que su proceso
> siempre ha llevado y lleva Garcilaso ...

Breve y suavemente, pero sin equívocos, Garcilaso censura a hipócritas y codiciosos. El asunto, desde luego, es digno de una sátira; por ejemplo, de la primera de Horacio, según recordó Herrera en una nota,[6] aludiendo lo mismo al error moral cometido por ambiciosos e hipócritas que al concepto horaciano (y aristotélico) del «justo medio», desenlace mediante el cual el poeta satírico —Horacio o Garcilaso— puede entrar en escena sin incurrir en orgullo o presumir de virtuoso.

Pero Garcilaso, como auténtico poeta, rehúsa lo abstracto, busca la imagen, se enmienda y evoluciona de verso en verso. Las tres «vías» morales del principio se convierten poco a poco en *caminos*.

6. Cf. Gallego Morell, *op. cit.*, p. 438.

Los últimos ambiciosos «vuelven la rienda» del caballo, al caminar de noche. Caminante también, Garcilaso no ha elegido la «estrecha senda». De repente, el poema mismo —o, según veremos, el género poético— es una senda, es decir, una pluralidad de rutas y direcciones entre las cuales hay que escoger. Extraviado, Garcilaso abandonará la ruta de la sátira y regresará a la *diritta via*, tanto ética como literariamente:

que a sátira me voy mi paso a paso,

verso muy elogiado durante el siglo XVI,[7] acaso, entre otros motivos, porque en él se inicia un proceso de «concreción» que pronto conduce al instante en que el «yo» de la elegía se desdobla y se *ve*, se contempla a sí mismo, como si Boscán o el lector divisase desde lejos el camino que

siempre ha llevado y lleva Garcilaso.

«Enálage de la tercera persona por la primera», apunta sabiamente Herrera.[8]

Lope de Vega, no menos docto cuando se le antojaba, menciona el famoso verso en una no menos célebre carta en que, con fecha del 14 de agosto de 1604, Cervantes y Madrid quedan bastante malparados. «V. m. viva y cure y medre y ande al uso: no cumpla cosa que diga, ni pague si no es forçado, ni favorezca sin ynterés, ni guarde el rostro a la amistad, y no más, por no ymitar a Garcilaso en aquella *figura correctionis*, cuando dijo:

a sátira me voy mi paso a paso ...».[9]

Todo procedimiento retórico supone un mínimo de habilidad o de artificio. En esta ocasión, Lope evoca la indudable maestría de Garcilaso, su dominio del oficio. La *correctio* (o *epanorzosis*) se asemeja a la *captatio benevolentiae* y demás actitudes de falsa modestia

7. Cf. Garcilaso, *Obras*, ed. de T. Navarro Tomás, Madrid, 1948, p. 158, n. 23.
8. Cf. Gallego Morell, p. 438.
9. *Epistolario de Lope de Vega Carpio*, ed. de A. G. de Amezúa, Madrid, 1941, III, p. 4.

estudiadas por Curtius: el poeta se rectifica, se disculpa a sí mismo, para producir la elegante impresión, en el fondo, de que se ha descuidado y de que es sin embargo muy dueño de corregir sus propias equivocaciones: el poeta es libre y humilde a la vez. Cicerón, en *De Oratore* (III, 53), se explica así: «también hay la duda, distribución, o corrección, sea para modificar lo que se ha dicho o se va a decir, sea para deshacerse de un reproche» («deinde dubitatio, tum distributio, tum correctio vel ante vel postquam dixeris vel cum aliquid a te ipso reicias»).[10]

Hasta aquí Lope. Hay *dubitatio* y *correctio* —ademanes retóricos— en la Elegía II. Pero hoy se nos aparece como más sugestivo el plano no meramente formal en que el poeta *sí duda*, realmente se corrige, vacila de veras entre lo epistolar, lo satírico y lo elegíaco:

Mas ¿dónde me llevó la pluma mía?,
que a sátira me voy mi paso a paso,
y aquesta que os escribo es elegía ...

El artificio está en el primer verso y su airosa disculpa, no en los otros dos, que son importantísimos para el crítico y el historiador. Efectivamente, nos encontramos ante una encrucijada y una convergencia únicas en la obra de Garcilaso: el momento en que el escritor elige entre las distintas normas que existen en su época, en que, digamos con mayor exactitud, unos *géneros* poéticos revelan su vigencia como modelos que influyen o intervienen en el proceso creador, en que poesía y *poética* se tocan y entrelazan.

En esto estriba el verdadero interés de los versos satíricos que acabamos de releer. Más que de documentos, se trata de indicios. Ese aflorar momentáneo de una veta satírica manifiesta algo más profundo y también más amplio, que es una poética o el alcance de una poética, o sea, de unas ideas teóricas eficientes acerca de los principales géneros de poesía lírica, en trance de nacer o de reconstituirse.

El bosquejo, entre severo y alegre, del camino de Francia en la «Epístola a Boscán», y las vacilaciones del poeta-caminante entre

10. *De Oratore*, ed. de Henri Bornecque y Edmond Courbaud, París, 1961, p. 84. Cf. Heinrich Lausberg, *Elemente der literarischen Rhetorik*, Munich, 1967[a], pp. 41, 123; y Lee A. Sonnino, *A Handbook to Sixteenth-Century Rhetoric*, Londres, 1968, p. 65.

sátira y elegía en la Elegía II, no son hechos poéticos aislables, en realidad, o susceptibles de ser entendidos por separado. Lo curioso del caso es la previa necesidad, para siquiera empezar a definir el lugar que ocupan estos pasajes tan breves, de investigar y comprender mejor dos problemas fundamentales:

1) Cómo un género atrae a otro, es decir: por qué una sola norma o un modelo único —sacados del conjunto teórico a que pertenecen— no pueden divorciarse por completo de las demás normas o modelos que componen el ámbito de una misma poética; de qué modos ciertos géneros o subgéneros se articulan mediante oposiciones y polaridades; en el caso concreto que nos concierne: cómo la sátira y la epístola constituyen una polaridad ideal o teórica, y, por tanto, se complementan y solicitan mutuamente.

2) Hasta qué punto la *figura correctionis* de Garcilaso en la Elegía II revela una perplejidad y una voluntad teóricas que serían características de toda una época internacional: del esfuerzo entre 1530 y 1540, en Italia, España, Portugal, Francia, Inglaterra, por conciliar los metros y las formas existentes —desarrolladas en Italia durante los siglos XIV y XV, sobre todo por Petrarca y el petrarquismo— con los géneros poéticos grecolatinos (la égloga, la oda, la elegía, la sátira, la epístola, el epigrama, etc.) que el humanismo de finales del XV y del primer tercio del XVI había vuelto a sentir y a cultivar.

En los apuntes que siguen, me limitaré a abordar el estudio de estos temas.

## Métrica y poética

Casi nadie se atreve a pasar por alto el testimonio de Juan Boscán. Todo el mundo lo sabe. Boscán, el innovador, atiende a las herramientas de su profesión: las cuestiones de métrica. En ese terreno se definen las novedades toscanas. Recuérdense algunas de las frases de la carta a la duquesa de Soma: «he querido ser el primero que ha juntado la lengua castellana con el modo de escrivir italiano ... Y assí comencé a tentar este género de verso ... De manera que este género de trobas ... es dino, no solamente de ser recebido de una lengua tan buena, como es la castellana, mas aún de ser en

ella preferido a todos los versos vulgares».[11] Boscán es un entusiasta del endecasílabo, del soneto, de la *ottava rima*. Así, por ejemplo, una larga imitación de Bembo se titula sencillamente «Octava Rima». El poeta-artesano no distingue, en el fondo, entre métrica, «trobas» y «modo de escrivir».

Nada más normal en aquella época. La *Poética* de Aristóteles circunscribe el papel del metro como principio de diferenciación. Homero y Empédocles, dice el autor, nada tienen en común excepto el metro (1447 b). Pero los sucesores de Aristóteles pierden de vista esa observación: Horacio, en su *Arte poética*; o el gramático Diomedes, muy leído durante la Edad Media y el Renacimiento.[12] Habrá que esperar hasta Herder y Goethe, hasta los críticos alemanes del Prerromanticismo, para que vuelva a imponerse la distinción entre forma y metro, o entre género (no reducible a forma ni a contenido) y metro, o entre «forma interior» y «forma exterior».[13]

La crítica española, no obstante, sigue sosteniendo que Boscán y Garcilaso «introducen en España las formas italianas», sin más explicaciones. Nebulosidad que Menéndez y Pelayo perpetúa cuando, en el volumen sobre Boscán, escribe, por ejemplo: «a Boscán se debe la introducción de las formas líricas de la escuela italiana en el Parnaso de Castilla, y muy especialmente la adopción del metro endecasílabo y de sus principales combinaciones».[14]

Boscán inaugura, sin duda, toda una serie de importantísimas combinaciones estróficas (o «formas estróficas», si a esto queremos reducir el sentido de esta palabra): el soneto y la canción en estancias largas, principalmente, dos verdaderos moldes genéricos que, junto con la balada, componen los tres arquetipos petrarquistas; y también los tercetos, las octavas, la rima interior (*rima al mezzo*) y los versos sueltos, o sea, unos esquemas métricos más o menos disponibles.[15] Pero una lista de tal índole no puede definir apropiadamente ni lo que Boscán hizo ni lo que dejó de hacer en el terreno de las formas. Bos-

11. *Obras poéticas de Juan Boscán*, ed. de Martín de Riquer, Antonio Comas y Joaquín Molas, Barcelona, 1957, pp. 89-91.

12. Véase Ernst Robert Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, México, 1955, II, p. 623.

13. Cf. Reinhold Schwinger, *Innere Form*, Leipzig, 1934.

14. *Antología de poetas líricos castellanos*, Madrid, 1910, XIII, p. 161.

15. Cf. Elias L. Rivers, Introducción a las *Poesías castellanas completas* de Garcilaso, Madrid, 1969, pp. 16 ss.

cán no se enfrenta con la oda —con la cuestión de la oda—, ni con la égloga, ni con la elegía. Boscán sí escribe un «capítulo» (ese cajón de sastre —pseudoforma o antiforma— que durante varias generaciones simbolizó un desconcierto poético en Italia) y, sobre todo, una epístola. Pero fijémonos bien: la epístola de Boscán —posterior a las de Garcilaso y Hurtado de Mendoza— no introduce en España ninguna «forma italiana» por la sencilla razón de que el problema de la epístola horaciana nadie lo había resuelto en Italia cuando se publican en 1543 *Las obras de Boscán y algunas de Garcilaso de la Vega.*

Cierto que la contribución más valiosa a la solución de estos problemas será la de los escritores italianos. Pero conviene tener en cuenta que estos poetas —Bernardo Tasso (1493-1569), Luigi Alamanni (1495-1556), Luigi Tansillo (1510-1568)— apenas son anteriores, desde un punto de vista histórico, a Boscán (*c.* 1492-1542), Garcilaso (1503-1536) o Hurtado de Mendoza (1503-1575). Sus obras eran tanteos y experimentos, para los españoles, tan recientes como discutibles. Los géneros posteriores al petrarquismo, las «formas» que mejor expresan el nuevo «clasicismo» del momento, se están forjando durante la primera mitad del siglo XVI. Y los caminos que emprenden los italianos no serán siempre los elegidos por los poetas —en bastantes casos, superiores a ellos— de España, Portugal, Francia o Inglaterra.

No se exagere, pese a Boscán, la trascendencia del verso, de un «modo de escrivir» limitado al metro. El endecasílabo, con el heptasílabo, llegará pronto a ser el instrumento principal —algunos dicen el «molde»— de las tres lenguas románicas no oxitónicas: hecho histórico primordial, pero no suficiente como principio de explicación o de análisis literarios. No pienso (a diferencia de ciertos *crociani* en Italia) que las cuestiones de técnica sean desdeñables. Pero la técnica poética se ejerce en distintos planos —el del verso, el de la estrofa, pero también el del género. El poeta que se enfrenta con la oda o con la égloga, ¿toma acaso una decisión trivial? Cuando Trissino, por ejemplo, empieza a escribir la *Sofonisba*, ¿no es la selección del «molde» trágico tan grave como la del verso blanco? ¿No cabe descubrir, en muchas obras literarias, algo como una adecuación del verso al género, o como un diálogo (aunque la lengua sea oxitónica o incluso germánica) entre métrica y poética?

## Los tres libros de poesía de Garcilaso

Al preparar la edición de 1543, Boscán divide su propia obra en tres libros. «En el primero —explica a la duquesa de Soma—, avrá vuestra señoría visto esas coplas (quiero dezillo assí) hechas a la castellana ... Este segundo libro terná otras cosas hechas al modo italiano, las quales serán sonetos y canciones, que las trobas d'esta arte assí han sido llamadas siempre.» [16] Como la carta a la duquesa de Soma es en realidad la presentación y defensa del libro segundo, donde por primera vez surgen la versificación de tipo italiano y el nuevo «modo de escrivir», el tercer libro, cuyas innovaciones no se ciñen al terreno del verso, no queda caracterizado tan claramente como los otros dos. No oculta, sin embargo, ningún misterio la repartición tripartita de Boscán. El primer libro recoge las «coplas» escritas en metros castellanos tradicionales; el segundo, los sonetos y canciones, es decir, un pequeño cancionero petrarquista; y el tercero, los géneros «nuevos» —con sus combinaciones métricas correspondientes— heredados no de Petrarca (que solamente los abordó en latín), sino de generaciones más recientes de poetas deseosos de cultivar formas y materias clásicas en su idioma vernáculo: así, el «Leandro» en verso blanco, la «Octava Rima», el capítulo y la epístola en tercetos.

No es inverosímil ni del todo impertinente suponer que las obras de Garcilaso hubieran podido distribuirse según el mismo esquema tripartito, basado en consideraciones no sólo de métrica o de poética, sino de vigencia y novedad históricas, de lo que estaba ya hecho y lo que quedaba por hacer: las coplas castellanas (son sólo ocho); el cancionero petrarquista (cuarenta sonetos y cinco canciones); y los géneros nuevos o neoclásicos (tres églogas, dos elegías, una epístola). Esquema cuyo rigor, por supuesto, no debería extremarse. La «Oda a la flor de Gnido», agrupada con las canciones, es un experimento neoclásico. No pongo en tela de juicio el derecho de la crítica actual a proponer divisiones más interesantes o correctas desde el punto de vista del lector: como la de Elias Rivers —en cancionero petrarquista, «ensayos epistolares» y églogas pastoriles.[17] Pienso solamente que la clasificación de 1543, aplicada lo mismo a Boscán que a Garcilaso,

16. *Obras poéticas de Juan Boscán*, p. 87.
17. Cf. Rivers, *op. cit.*, p. 18.

refleja todavía hoy, con razonable fidelidad, la visión de los escritores más vigorosos *de aquel momento*, es decir, de una situación o estructura histórica marcada o imantada por dos polos de atracción: el eminente y admiradísimo ejemplo, por un lado, de Petrarca; y el ansia de perfeccionar, por otro lado, unos géneros nuevos procedentes de la más alta poesía latina —Virgilio, Horacio, Ovidio, Propercio, Tibulo— y de sus imitadores de finales del XV —sean poetas neolatinos, como Fracastoro, o en italiano, como Sannazaro—, o del primer tercio del XVI —desde Trissino y Ariosto hasta Alamanni y Bernardo Tasso. El tercer «libro» de la obra de Garcilaso habría incluido, en suma, sus esfuerzos más originales y atrevidos, más juveniles y también maduros, por infundir nueva vida —lo que viene denominándose Renacimiento— a lo genéricamente antiguo.

## Una coyuntura europea

Rafael Lapesa ha caracterizado perfectamente esta conjunción de petrarquismo (capitaneado por Pietro Bembo) y clasicismo en Italia: «al mismo tiempo había surgido el afán de implantar en la poesía vulgar metros y géneros usados en la clásica: Trissino intentaba remedar la canción pindárica; Bernardo Tasso, las estrofas de las odas horacianas mediante combinaciones de endecasílabos y heptasílabos; los dos escritores ensayaban el verso suelto, que deshaciéndose de la rima pretendía acercarse más a los usos de la Antigüedad. Ariosto, Bernardo Tasso y Luigi Alamanni componían elegías en tercetos, unidades estróficas cuya brevedad se asemejaba a la del dístico latino. Participando en esta corriente general, Garcilaso amplía los cauces de su poética: junto al soneto y la canción, máximos logros del petrarquismo, cultivará la égloga, la elegía, la epístola y la oda. Y a veces, como sus contemporáneos, convertirá el soneto en sustituto moderno del epigrama clásico (sonetos XIII, XVI y XXIX, por ejemplo)».[18]

No agregaré sino algunas palabras a tan claro resumen, con objeto de acentuar un poco más dos aspectos de la «corriente general» que nos interesa: su carácter *dinámico*, abierto o inacabado; y sus dimensiones *europeas*.

18. *La trayectoria poética de Garcilaso*, Madrid, 1968², pp. 101-102.

Desde el punto de vista de la poesía misma, el coeficiente de innovación o de voluntad creadora —de «renacimiento»— es más visible en Garcilaso que en sus contemporáneos italianos; mientras en éstos se transparenta tal vez mejor la dificultad de una común tarea. Acaso fuera más fecundo, conjeturamos hoy, forjarse un verso, un instrumento nuevo, como Boscán, que no encontrárselo ya hecho; hallar en el *Canzionere*, como Garcilaso, una fuente de libertad o de inspiración que no el más abrumador de los modelos; imitar a Petrarca, en suma, desde fuera que desde dentro, desde la lengua castellana que desde la toscana. En Italia, como es sabido, la *questione della lingua* se añadía al problema literario. ¿Cómo conjugar la trayectoria del *volgare* y la línea clásica, el ejemplo de Virgilio y el de Petrarca, o el de Cicerón (en prosa) y el de Boccaccio? Pietro Bembo publica en 1525 su *Prose della volgar lingua*, donde el idioma toscano del Trescientos se erige como norma absoluta; y su cancionero petrarquista o *Rime* en 1530, fecha en que nace —escribe Carlo Dionisotti— no sólo el petrarquismo del Quinientos, sino la defensa de un lenguaje lírico aplebeyado y envilecido por los sonetos burlescos y demás parodias e improvisaciones tan propias del siglo XV florentino.[19]

En lo que toca a la poética, nos hallamos en un momento relativamente (¿o afortunadamente?) desdibujado. (Es lo que a veces llamamos, con anacrónico optimismo, etapas de transición.) Tengamos en cuenta lo más elemental. Las preceptivas donde hemos leído y aprendido lo que es una oda, o lo que habría de ser una égloga, o una elegía, son posteriores a la época de Garcilaso, en algunos casos inmediatamente posteriores. Durante la *segunda* mitad del siglo XVI, los teóricos italianos llevarán a cabo una labor excepcional; y se intentará determinar no sólo lo que es poesía en general (su justificación, sus fines morales, lingüísticos o filosóficos), sino en qué consiste esencialmente cada uno de los géneros no definidos por Horacio ni Aristóteles. A esta carencia de definiciones genéricas en las artes poéticas más prestigiosas de la Antigüedad, o a su insuficiencia, se deberá en gran parte la proliferación de comentarios neoaristotélicos y neohoracianos. Francesco Robortello traduce la *Poética* de Aristóteles en 1548, con un famoso comentario en que una serie de trata-

19. Cf. Pietro Bembo, *Prose e Rime*, ed. de Carlo Dionisotti, Turín, 1960, pp. 45 ss.

dos breves pretende aplicar los conceptos básicos del filósofo griego a la sátira, el epigrama, la comedia, la elegía.[20] Otros autores acometerán la misma tarea. Lodovico Dolce publicará una muy corta definición de la epístola como apéndice de su traducción horaciana de 1559, que se mencionará más adelante. Por ahora me interesa tener presente, con alguna precisión, el perfil temporal de un desenvolvimiento histórico.

Sería superfluo enumerar aquí con todo detalle las diferentes fases de la reconstitución en Italia de las formas clásicas principales, que resume Lapesa en el párrafo citado y ha sido investigada a fondo por la crítica especializada. Las fechas que más nos importan son las de la madurez de la poesía de Garcilaso: 1532-1536. Dejemos para luego la historia, bastante compleja, de la elegía, en que intervienen Sannazaro y Ariosto, cuyas obras menores —sátiras y capítulos— aparecen, según vimos, en 1534. Sobresalen desde un punto de vista, digamos, genérico, los escritores calificados por Toffanin de *operai del classicismo volgare*: obreros —mejor, artesanos— del clasicismo vernáculo.[21] Luigi Tansillo da al público en 1528 una égloga dialogada, *I due pellegrini*. Giangiorgio Trissino cultiva los géneros helénicos nobles, como la tragedia —en versos sueltos— y el poema épico. Giovanni Rucellai se dedica, como Trissino, a la tragedia y, como Alamanni, al poema didáctico virgiliano. El más activo de los *operai* es el florentino Luigi Alamanni, cuyo destierro político le lleva a convertirse en un poeta de la corte del rey Francisco I de Francia. En 1532 se publican en Lyon las *Opere toscane* de Alamanni, verdadero repertorio de formas clásicas breves: elegías, églogas, sátiras, himnos pindáricos. En cuanto a la oda no pindárica sino horaciana, el innovador es Bernardo Tasso en sus *Amori*, libro que conoció muchas ediciones, de 1531 a 1560, siendo el volumen más importante acaso el de 1535, donde al cancionero petrarquista originario se agregan varias odas, seis elegías, siete églogas, la fábula de Píramo y Tisbe y un epitalamio.[22]

20. Cf. Bernard Weinberg, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, Chicago, 1961, I, p. 400.

21. Giuseppe Toffanin, *Il Cinquecento*, Milán, 1965[7], p. 481.

22. Cf. Henri Hauvette, *Un Exilé florentin à la cour de France au XVI[e] siècle, Luigi Alamanni*, París, 1903; el provechoso resumen de Edward Williamson en su *Bernardo Tasso*, Roma, 1951, pp. 68-90; y Toffanin, *Il Cinquecento*, pp. 477 ss.

Clément Marot, nacido hacia 1496, publica su primer libro en 1532. El título de esta obra, *L'Adolescence Clémentine*, inaugura felizmente una poesía que en sus mejores momentos será toda gracia, desenfado y vivacidad. El primer poema del libro es una traducción de la *Bucólica I* de Virgilio, cuyo quinto verso es un prodigio de armonía vocálica:

formosam resonare doces Amaryllida silvas.

Heredero de los *Grands Rhétoriqueurs* y versificador fácil, Marot logra reproducir alguna de las armonías virgilianas, basadas en la *a* y la *i*:

la tienne amie Amarillis la belle.[23]

*L'Adolescence Clémentine* no señala todavía el abandono completo de los géneros medievales franceses: *ballades*, *rondeaux* o *chansons*. Pero en la *Suite de l'Adolescence Clémentine*, de fines de 1533, unos poemas se titulan por vez primera *élégies*; y la edición aumentada de 1538 ofrece más de veinte elegías, tanto fúnebres como amorosas. Claro está que el clasicismo de Marot, improvisador cortesano de tonalidad variada y con frecuencia popular, no es tan lúcido, erudito o excluyente como el de los autores, pocas generaciones después, de la *Pléiade*. Sin embargo, reconocemos en él muchos de los rasgos de la coyuntura europea que nos interesa describir aquí. Apoyados en una poética confusa, atraídos por los ejemplos mejores de la poesía latina o italiana, unos géneros poéticos se rehacen poco a poco. Marot conocería la poesía neolatina de Salmon Macrin y las *Opere toscane* de Alamanni. Entre 1532 y 1538 comienza a implantar unos géneros clásicos: la elegía, la égloga, la sátira, la epístola, etc. Las célebres *épîtres*, sobre todo, rechazadas por Du Bellay y Ronsard, pero tan apreciadas por La Fontaine y el siglo XVIII, como *L'Épître au Roi pour avoir été dérobé* y *L'Épître à la Reine de Navarre*, son monólogos por lo general alegres y entretenidos en que se multiplican las sorpresas, las volteretas ingeniosas, los golpes de teatro verbales y temáticos.

Du Bellay pedirá que se ennoblezca esta clase de poesía me-

23. *L'Adolescence Clémentine*, ed. de V. L. Saulnier, París, 1958, p. 17.

diante la introducción de materias «sentencieuses et graves», como en Horacio. Sin duda, Marot, comenta Henri Chamard, «ne s'inspirait pas d'Horace. Mais Du Bellay verra-t-il juste, en prêtant au Romain ce ton "sentencieux et grave"? Et si quelque chose rappelle, dans la poésie de l'époque, l'allure aisée, la note enjouée des *sermones* du bon Horace, ne serait-ce pas, après tout, les épîtres du bon Marot?».[24] Como quiera que fuera, es evidente en el Marot de la madurez un clasicismo más profundo y una mayor autenticidad en el uso de moldes antiguos como la epístola. Reléase un poema menos conocido pero muy logrado, la *Épître LVI*, *A un sien Ami*, que es de 1543: «Contempla, te lo ruego, un poco y mira, / perfecto amigo, de bello y buen ver, / cuánta virtud soberana poseen / ingenuamente las Musas eternas»:

Contemple un peu, je te prie, et regarde,
Ami parfait, de bonne et belle garde,
Quelle vertu souveraine ont en elles
Naïvement les Muses éternelles ...

Marot recoge en esta epístola numerosos motivos y aspectos del género horaciano: la amistad masculina, arranque y marco del poema; el elogio del campo *cum litteris* («Loin de tumulte et loin des plaisirs courts ...») y desprecio de la Corte; la afición a un grupo de amigos literatos (con el uso de los nombres propios —de lo particular y contingente— como recurso poético): «Mejor que con Príncipes allí querría / el perro, el pájaro, la espineta, el libro, / el departir, el amor de común gana, / la máscara también, sin más cuidados»:

Là me plairait mieux qu'avec Princes vivre.
Le chien, l'oiseau, l'espinette et le livre,
Le deviser, l'amour à un besoin,
Et le masquer serait tout notre soin ...

No faltan ni la *aurea mediocritas* ni la alabanza de las letras, por medio de las cuales la muerte («la fausse lice»: esa perra falsa) puede

24. *Histoire de la Pléiade*, París, 1961, I, p. 141: Marot «no se inspiraba en Horacio. Pero Du Bellay ¿estaba en lo cierto al prestar al Romano un tono "sentencioso y grave"? Y si algo recuerda, en la poesía de la época, la andadura desenvuelta, el buen humor de los *sermones* del bueno de Horacio, ¿no sería, después de todo, la epístola de Marot?»

superarse: «Y mientras *sí* o *no* se diga / por la tierra, me leerá el mundo. / Y tú también, con tu saber y vena / del licor de Helicón tan llena, / escribe y haz que Muerte, perra falsa, / sólo a tu cuerpo dé sepultura»:

Et tant qu'oui et nenni se dira
Par l'univers, le monde me lira.
Toi donc aussi, qui as savoir et veine
De la liqueur d'Hélicon toute pleine,
Ecris, et fais que mort, la fausse lice,
Rien que le corps de toi n'ensevelisse.[25]

Nacido el mismo año que Garcilaso, sir Thomas Wyatt (1503-1542), innovador y poeta auténtico a la vez, es quien comienza a cultivar en lengua inglesa el soneto, los tercetos y la *ottava rima*. La obra de Wyatt, como la de los demás poetas de la época que aquí nos importa, puede distribuirse en tres partes: obras tradicionales de origen nacional (los *songs* de Wyatt y sus préstamos de Chaucer), sonetos y otras formas de petrarquismo (Wyatt traduce quince poemas de Petrarca —sonetos y *canzoni*—, imita otros diez y también varios sonetos con estrambote de Serafino Aquilano),[26] y géneros nuevos. Dejo para otra ocasión el análisis de las tres epístolas (¿o sátiras?) compuestas por Wyatt en 1536 o 1537 (alguno de los sonetos se remonta a la primera estancia del poeta en Francia, 1528-1530).

Especial interés merece la epístola moral que es una refundición y amplificación de una de las sátiras publicadas en las *Opere toscane* de Alamanni (1532-1533), «Io vi dirò poi che d'udir vi cale, / Tommaso mio gentil ...»: «John Poins, buen amigo, puesto que saber te agrada / las causas por que en mi casa me retiro / y huyo el apremio de cortes cualesquiera ...»:

Mine own John Poins, since ye delight to know
The causes why that homeward I me draw
And flee the press of courts, whereso they go ...

Wyatt afina y humaniza el procedimiento retórico que Alamanni repite, la incapacidad para la virtud («*Non saprei* l'uom crudel

25. Marot, *Les Épîtres*, ed. de C. A. Mayer, Londres, 1964, pp. 272-276.
26. Cf. Patricia Thomson, *Sir Thomas Wyatt and his Background*, Londres, 1964, caps. VI y VII.

chiamar severo, / Ne chi lascia peccar chiamarlo pio, / Ne che'l tiranneggiar sia giusto impero ...»),[27] comunicándole ironía y humildad: «No puedo hablar o aparentar ser santo, / engañar con donaires, mentir por placer, / dar astucia por consejo, o por provecho ... / Elogiar el ingenio del borracho; / sonreír cuando ríe el poderoso, / disentir si disiente, palidecer con él; / estar pendiente de la lujuria ajena—, / no sabría hacer mío ninguno de estos rasgos; / mi ingenio es nulo: no sé cómo aprenderlo ...»:

I cannot speak and look like a saint,
Use wiles for wit, or make deceit a pleasure;
And call craft counsel, for profit still to paint ...
Praise him for counsel that is drunk of ale;
Grin when he laugheth that beareth all the sway,
Frown when he frowneth, and groan when he is pale;
On others' lust to hang both night and day —,
None of these points would ever frame in me;
My wit is naught: I cannot learn the way ...

Y Wyatt termina con una suave alusión no sólo al refugio horaciano *cum litteris* —con libros y amigos—, sino a una Inglaterra que, tan distinta de los países católicos, es meramente cristiana. «Mas aquí estoy, en Kent, tierra cristiana, / cultivando las Musas, leyendo, rimando, / donde, si quieres venir, Poins querido, / juzgar podrás cómo entretengo el tiempo»:

But here I am in Kent and Christendom,
Among the Muses, where I read and rhyme;
Where, if thou list, my Poins, for to come,
Thou shalt be judge how I do spend my time.[28]

En todo caso, Wyatt, a diferencia de Garcilaso, que no podía ignorar las obras satíricas de Ariosto y de Alamanni, imitó sin ambages la nueva sátira italiana en *terza rima*.

Hemos empezado a describir la estructura de una coyuntura europea en la historia literaria del Renacimiento. La palabra «coyuntura»,

27. *Opere toscane di Luigi Alamanni* ..., Lyon, 1532-1533, I, Sátira X, p. 402; y cf. Thomson, pp. 247-248.
28. Cito la versión con ortografía moderna de Hallett Smith y Roy Lamson en *The Golden Hind*, Nueva York, 1942, pp. 20-23.

cuyo empleo historiográfico no tiene por qué limitarse a la economía política, evoca el perfil temporal y cambiante, las rápidas mudanzas y contradicciones de un período relativamente corto. El adjetivo «europea» describe con razonable veracidad no tanto el criterio de una crítica actual (o comparada) como la existencia real, las dimensiones de vida de unos hombres, escritores, guerreros, diplomáticos o desterrados políticos (el exilio ha sido uno de los resortes principales de la historia literaria europea) *del siglo XVI*, unidos todos por un común amor a la poesía italiana. Garcilaso estuvo en Rodas, en la corte francesa («es posible —afirma Rivers— que allí conociera al poeta florentino Luigi Alamanni»),[29] y, condenado al destierro, pasó por Colonia y Ratisbona. Garcilaso conoció personalmente a Bernardo Tasso, o en el sitio de Túnez de 1535 o en Nápoles, donde también trataría a Luigi Tansillo, Giulio Cesare Caracciolo y, acaso, a Antonio Minturno, futuro autor de obras teóricas influyentes: *De poeta*, 1559; *L'arte poetica*, 1563. Tasso coincidió con Marot en Ferrara.[30] Marot y Luigi Alamanni (a quien Hurtado de Mendoza vio años después en Venecia)[31] fueron dos poetas cortesanos al servicio de un aficionado a la poesía italiana, Francisco I. A consecuencia de su primer exilio, Marot pasó por Lyon, centro de italianismo, y luego por Ferrara —en 1535, muerto ya Ariosto— y Venecia, donde compuso algunas de sus epístolas. Diplomático y hombre de estado en una época turbulenta de la historia de Inglaterra, sir Thomas Wyatt sí pudo tratar a Ariosto al visitar Ferrara en 1527, y a Marot, Mellin de Saint-Gelais y Alamanni durante sus estancias en Francia. Tras el exilio ocasionado por su íntima amistad con Anne Boleyn, que llegó a ser reina, el poeta inglés fue mariscal de Calais de 1528 a 1530 y embajador en España —recuérdense sus poemas escritos desde Monzón y Toledo— de 1537 a 1539.[32]

29. Rivers, *op. cit.*, p. 12.
30. Cf. Williamson, *Bernardo Tasso*, pp. 9, 32.
31. Cf. Ángel González Palencia y Eugenio Mele, *Vida y obras de don Diego Hurtado de Mendoza*, Madrid, 1941-1943, I, p. 121.
32. Cf. Thomson, *op. cit.*, caps. I-III.

## UNA SORPRENDENTE LIBERTAD ARQUITECTÓNICA

Dediquemos ahora unas palabras a los dos géneros —géneros no en el sentido esencialista del término, pues acabamos de ver hasta qué punto se rehacían y cambiaban entre 1532 y 1536—, la elegía y la epístola, que enmarcan los dos textos de Garcilaso comentados anteriormente: aquel desviarse o deslizarse momentáneo de la Elegía II y de la «Epístola a Boscán» hacia temas o estilos propios de géneros distintos. En lo que toca a la elegía, no mucho tendré que añadir a lo ya dicho en este artículo y a una frase de Keniston, acerca de la Elegía II, que ha sido aceptada en general por la crítica: «although the poem is entitled an "elegy", it is in reality an "epístola" or "capítulo" in tercets, addressed to his friend Boscán».[33] Hace falta tener presente, sobre todo, la «sorprendente libertad arquitectónica» —la del siglo inventor del ensayo y de la novela— que subrayaba Toffanin: «il rinascimento, che pur fu tutto un' appassionata riconquista del mondo antico, aveva però lasciato ai poeti, in contrasto con la loro docilità imitativa quanto allo stile, una sorprendente libertà architettonica ...».[34]

El poeta elegíaco del Renacimiento tiende a expresar unas modalidades negativas o deficientes de los hombres y las cosas, situadas entre el ser y el no ser, el estar y el no estar en el mundo. En el primer plano de la elegía hay personas que *son* pero *no están*: el amigo muerto, la amiga alejada o perdida. La emoción originaria es la pena causada por esa aleación del ser con el no estar que solemos llamar *ausencia*. Privación tan extensa como la vida de un hombre, según Garcilaso en la Elegía II:

el ausencia sin término, infinita
debe ser, y sin tiempo limitado;
  lo cual no habrá razón que lo permita,
porque por más y más que ausencia dure,
con la vida se acaba, que es finita.

33. Hayward Keniston, *Garcilaso de la Vega*, Nueva York, 1922, p. 232: «aunque el poema se titula una "elegía", es en realidad una "epístola" o "capítulo" en tercetos, dirigido a su amigo Boscán».

34. Toffanin, *op. cit.*, p. 477: «el Renacimiento, que siendo todo él una apasionada reconquista del mundo antiguo, había sin embargo dejado a los poetas, en contraste con su docilidad en cuanto al estilo, una sorprendente libertad arquitectónica ...».

Garcilaso se enfrentará con las dos formas principales de la elegía: la lamentación fúnebre (Elegía I) y la amorosa (Elegía II). En ambos casos, la ausencia y el dolor son primordiales.

Cierto que no pocos «capítulos» eran batiburrillos que daban cabida a cualquier cosa y, por tanto, no manifestaban ningún género ni forma determinada. Así se llamaban unas poesías derivadas, por imitación o por parodia, de los tercetos dantescos. En el siglo XV se habían denominado *capitoli* (como hoy *cantiche* y *canti*) las subdivisiones de la gran obra de Dante y de los *Trionfi* de Petrarca. La palabra pasó a designar unas poesías, morales o políticas al principio, amorosas y casi elegíacas en el XV, basadas en la estrofa (la *terza rima*) de los dos excelsos poetas, pero no en algún principio más sólido de composición. Lope de Vega alude a esa incoherencia cuando atribuye, con notoria ligereza, los mismos defectos a la epístola:

> Las cartas ya sabéis que son centones,
> capítulos de cosas diferentes,
> donde apenas se engarzan las razones.[35]

La observación de Lope (que él exagera irónicamente: nótese de paso que la «Epístola a don Juan de Arguijo», donde se leen estos versos, tiene exactamente 99 tercetos) revela unas circunstancias muy características del siglo XVI: los confines imprecisos de ciertos géneros «nuevos», como la elegía y la epístola; y, por consiguiente, su tendencia a derivar hacia la diversidad o la indefinición del capítulo «de cosas diferentes». La epístola, heredera del *sermo* tan dúctil de Horacio, se prestaba especialmente a ello. Me parece que el juicio de Keniston debe interpretarse así. Se trata no de *ser* un capítulo, sino de derivar hacia él.

Ciertos poetas italianos del siglo XV se habían ensayado ya en la égloga y la elegía de corte clásico: Bernardo Bellincioni, Girolamo Benivieni y, ante todo, Sannazaro, que se resuelve a utilizar la *terza rima*. Las tres *lamentazioni* de Sannazaro fueron editadas varias veces en su volumen de *Le Rime*.[36] Sorprende, sin embargo, al leer la «Visione in la morte del Ill. Don Alfonso d'Avalo Marchese di

35. Lope de Vega, *Obras escogidas*, ed. de F. C. Sáinz de Robles, Madrid, 1964, p. 158.

36. He visto la edición de 1533, *Le Rime di M. Giacobo Sannazaro ...*, Florencia, que contiene sonetos, canciones, lamentaciones o elegías.

Pescara», de Sannazaro, hasta qué punto este poema en tercetos es una visión de abolengo y tono medievales.[37] En lo que a la elegía erótica se refiere, el regreso a los clásicos será imprescindible. Ariosto escribe hacia 1522 unos *capitoli*, con resabios de petrarquismo, que son —aclara Edward Williamson— «in substance elegies, and in which the echoes of Catullus and Tibullus are clear».[38] Poco después Alamanni, distanciándose del *capitolo*, redacta en tercetos y en *ottava rima* elegías amorosas de escasa calidad pero muy próximas, en algunos casos, a Tibulo.[39] Entre 1531 y 1534, Bernardo Tasso compone elegías que se basan en distintos modelos: Sannazaro, Ariosto, los elegíacos romanos y también ciertos humanistas, como Marco Antonio Flaminio y Andrea Navagero.[40] Sabido es que la Elegía I de Garcilaso procede de un poema neolatino de Girolamo Fracastoro.

Keniston acentuó el aspecto epistolar del arranque de la Elegía II, dirigida a Boscán:

Aquí, Boscán, donde del buen troyano
Anquises con eterno nombre y vida
conserva la ceniza el Mantüano ...

Pero fijémonos bien: son infinitas las poesías y las formas poéticas que utilizan el procedimiento epistolar, se dirigen a un interlocutor —amigo, amiga, patrono, príncipe, persona o personaje digno de alabanza o de vituperio— o están dedicadas a alguien. Basta con hojear una antología de poesía clásica o medieval, o un cancionero del siglo XV, para cerciorarse del número ingente de poemas que tienen tal dimensión en común: odas, epigramas, himnos, sátiras, diatribas, loores, salmos, discursos morales o políticos, canciones, sonetos —y también elegías.

Nos encontramos ante una trayectoria o coyuntura histórica de por sí imprecisa y confusa, que el crítico actual se ve obligado no a simplificar, sino a reconstituir. Creo que es en Francia donde se pueden observar mejor las vicisitudes de la elegía y, particularmente,

37. Cf. *Le Rime*, pp. 43 ss.
38. *Bernardo Tasso*, p. 75: «en sustancia elegías, en que están claros los ecos de Catulo y Tibulo».
39. Cf. *Bernardo Tasso*, p. 75, n. 62; y Hauvette, *Un Exilé florentin*, pp. 154, n. 2, y 201-206.
40. Cf. *Bernardo Tasso*, pp. 62 ss.

la intervención de un factor sin el cual no cabe entender la proximidad de la elegía a la epístola: las *Heroidas* de Ovidio. Me referiré muy brevemente a esta cuestión, que ha sido estudiada a fondo por V. L. Saulnier y Christine M. Scollen.[41]

«Il ne semble pas que les hommes de cette époque aient eu sur ce point des idées très nettes» —escribe Chamard, el historiador de la *Pléiade*, acerca de la elegía.[42] La Edad Media había conocido el llanto fúnebre y la canción de luto: *complaintes* y *déplorations* en Francia, *lamentaciones* en España, títulos con que tropezamos todavía durante el siglo XVI: en Torres Naharro, Garci-Sánchez de Badajoz, los *Grands Rhétoriqueurs* y Marot. La primera edición de *L'Adolescence Clémentine* de Marot incluye dos *complaintes* que luego pasan a llamarse *élégies*. Pierre Villey, Chamard y sus sucesores adscriben la producción elegíaca de Marot al influjo, en primer lugar, de la elegía erótica latina (Propercio, Tibulo, el Ovidio de los *Amores* y *Tristia*), pero también a los poemas del humanista Salmon Macrin y de Luigi Alamanni. Ahora bien: Marot publica en seguida «L'Épître de Maguelonne», que es una «heroida». El éxito de las *Heroidas* de Ovidio —epístolas ficticias o pseudoepístolas dirigidas casi todas por mujeres abandonadas a sus amantes «literarios»: Dido a Eneas, Briseida a Aquiles, etc.— fue notabilísimo a fines del siglo XV y principios del XVI. La «heroida» suponía algo como un suplemento o una amplificación fantástica de una obra admirada, o el libre ejercicio de cierta imaginación novelesca por parte de un público culto, conocedor de Homero, Virgilio, etc. Más de cuarenta ediciones de las *Heroidas* se estamparon antes de 1500. Octovien de Saint-Gelais traduce desde 1496 las *XXI Épistres d'Ovide*, libro que se edita veinte veces entre 1500 y 1550 y ocasiona, ante todo, las numerosas «heroidas» de Marot.

Nada más lógico, por lo tanto, que la identificación de la epístola moral con la pseudoepístola amorosa, o, en resumidas cuentas, del modelo horaciano con el ovidiano, durante la primera mitad del siglo XVI en Francia. Las *Épistres morales et familières* de Jean Bouchet

41. Cf. V. L. Saulnier, *Les Élégies de Clément Marot*, París, 1952; y Christine M. Scollen, *The Birth of the Elegy in France, 1500-1550*, Ginebra, 1967.

42. «Élégie», en *Dictionnaire des Lettres Françaises*, ed. de Mons. Georges Grente, vol. I, *Le Seizième Siècle*, París, 1951, p. 287: «No creo que los hombres de esta época hayan tenido al respecto ideas muy nítidas».

(1545), por ejemplo, incluyen lo mismo cartas familiares que heroidas amorosas. Ya vimos que la época en que abundan las *artes poeticae* es posterior al momento histórico que estudiamos en estas páginas. En Francia, el desconcierto de los primeros teóricos, en lo que toca a la distinción entre epístola y elegía, es absoluto; desde Thomas Sébillet (que escribe en 1548: «pren donc l'élégie pour épistre Amoureuse»),[43] hasta Jacques Peletier. «Le caractère confus de ces définitions, illustre parfaitement les hésitations de Marot, et de ses contemporains», piensa el editor más reciente de Marot, C. A. Mayer.[44] Entre 1553 y 1560 Ronsard escribirá numerosas elegías, como la espléndida «Élégie sur le trépas d'Antoine Chateignier, poète élégiaque», y en la segunda edición colectiva de sus obras, de 1568, las elegías van colocadas en una sección aparte. Los versos siguientes no aparecen sino en la edición póstuma de 1587: «Los versos de Elegía primero fueron hechos / por cantar de los muertos las gestas y los hechos, / con el son del clarín: ahora se componen / temas varios en ella, y cabe cualquier cosa»:

> Les vers de l'Élégie au premier furent faits
> Pour y chanter des morts les gestes et les faicts,
> Joincts au son du cornet: maintenant on compose
> Divers sujets en elle, et reçoit toute chose.[45]

En España es más visible, y por lo tanto más conocida, la conexión de las *Heroidas* (traducidas ya por Juan Rodríguez de la Cámara, el trovador gallego y autor de *El siervo libre de amor*) con las novelas sentimentales de forma epistolar, como el *Proceso de cartas de amores* de Juan de Segura, que con la elegía y en general la poesía amorosa del siglo XVI.[46] No son escasos, sin embargo, los textos que atestiguan el prestigio de las famosas ficciones elegíacas de Ovidio durante el siglo XVI, desde Garcilaso y Hurtado de Mendoza hasta Francisco de Aldana, cuya traducción en versos sueltos por desgracia

43. Thomas Sébillet, *Art poétique françoys*, ed. de Félix Gaiffe, París, 1932, p. 155.
44. Marot, *Oeuvres lyriques*, ed. de C. A. Mayer, Londres, 1964, p. 9: «El carácter confuso de estas definiciones ilustra perfectamente las vacilaciones de Marot, y de sus contemporáneos».
45. Cit. por Chamard en «Élégie», p. 288.
46. Cf. Rudolph Schevill, *Ovid and the Renascence in Spain*, Berkeley, 1913, pp. 115-116, 132.

se perdió, y don Juan de Arguijo.[47] La cuarta copla castellana de Garcilaso («Pues este nombre perdí, / Dido, mujer de Siqueo ...») refunde los últimos versos de la *Heroida VII*.[48] Y conviene anotar que, mientras en Francia Ronsard o Pontus de Tyard o Jean Doublet buscan distintas combinaciones métricas susceptibles de fingir la andadura de los dísticos latinos (en general, los decasílabos y alejandrinos enlazados), el empleo, tan generalizado en español como en italiano, de la *terza rima* facilita y consiente las conjunciones y las interferencias. Así, por ejemplo, la carta poética de «Timbrio a Nísida», que se lee en la *Galatea* de Cervantes (libro III), tiene mucho de elegía ovidiana —ante todo, lo ficticio, convencional y novelesco—, algo de égloga y no poco de epístola en tercetos:

> Salud te envía aquel que no la tiene,
> Nísida, ni la espera en tiempo alguno
> Si por tus manos mismas no le viene.
> El nombre aborrecible de importuno
> temo me adquirirán estos renglones,
> escritos con mi sangre de uno en uno ...[49]

## Lo epistolar y lo satírico: dos contragéneros

Son tres, pues, los términos de nuestra ecuación: la elegía, la epístola y la sátira. (Las tres formas confluyen en la Elegía II de Garcilaso.) Esta estructura genérica no carece de *sentido*: por ejemplo, el destinatario de la epístola es el varón (desde Horacio); el de la elegía es la mujer; el de la sátira es la colectividad. Pero la intención del presente artículo no consiste en mostrar o demostrar el sentido de una estructura histórica (en el plano de la poética), sino en indicar sencillamente su *existencia*. Hemos visto que durante el Renacimiento la elegía viene a agregarse (confluencia algo confusa para el historiador pero poéticamente fecunda) a la pareja epístola-sátira. Una estructura trimembre, y, por lo tanto, relativamente com-

47. Cf. Schevill, p. 231, y *Obras poéticas de D. Diego Hurtado de Mendoza*, ed. de William I. Knapp, Madrid, 1877, Epístola XII.
48. Cf. Lapesa, p. 213, n. 107.
49. Agradezco a mi sabio amigo Carlos Romero la indicación de la elegía a Nísida.

pleja, sucede con el siglo XVI a una polaridad u oposición muy antigua. Polaridad que se manifiesta en la «Epístola a Boscán».

Esta polaridad es, a mi entender, un hecho histórico de una claridad meridiana. La crítica, sin embargo, no ha pensado así, y harían falta muchas páginas para asentar honradamente mi tesis. Permítaseme que por ahora me ciña a una presentación muy breve de la cuestión.

La crítica contemporánea, principalmente la angloamericana (que se ha volcado sobre la sátira, sobre sus orígenes y sus rasgos constitutivos, pero que ha dejado la epístola, en sus dimensiones europeas, casi sin estudiar), suele cifrarse en un escepticismo que resumen bien unas frases de Jay A. Levine:

> Ranging as they do from chatty dinner invitations to full-blown critical and moral disquisitions, the Horatian epistles cannot be conveniently categorized by such simple criteria as theme and/or form, unlike pastoral or satire, which can be identified by subject matter (as well as by stylistic and structural elements), or the ode, elegy, and epigram, which must conform to certain formal requirements. As Trapp suggests, therefore, the verse epistle should probably be viewed not as a *genre* in its own right, but as a manner of writing adaptable to such fixed forms as the elegy and the satire.[50]

Levine, que se propone investigar la epístola inglesa desde el Renacimiento, no distingue terminantemente entre el género epistolar y el satírico.

Tropiezo, antes de todo, con un obstáculo teórico, sobre el cual volveré al terminar: el concepto de género literario que postula un juicio como el de Levine. Por ahora concedamos de buena gana que

50. Jay Arnold Levine, «The Status of the Verse Epistle before Pope», *Studies in Philology*, LIX (1962), p. 660: «Abarcando de hecho lo mismo unas invitaciones charlatanas a cenar que elaboradas disertaciones críticas y morales, las epístolas horacianas no pueden categorizarse cómodamente mediante criterios sencillos como el tema y/o la forma, a diferencia del poema pastoril o satírico, que puede identificarse por su materia (como también por elementos estilísticos y estructurales), o de la oda, la elegía y el epigrama, que deben doblegarse a ciertos requisitos formales. Como propone Trapp, por lo tanto, la epístola en verso no debe mirarse probablemente como un *género* en sí, sino como una manera de escribir susceptible de adaptarse a formas fijas como la elegía y la sátira».

el empleo del procedimiento epistolar como mero marco o modalidad, en, por ejemplo, un soneto o una elegía, según advertimos antes, debe diferenciarse de la epístola como género poético. Ahora bien, en lo que a ésta se refiere, pienso que la crítica complica la cuestión más de lo debido.

Hay dos criterios o puntos de vista perfectamente prácticos y plausibles que pueden servir para distinguir entre el género satírico y el epistolar. El primero es estilístico, y el segundo temático. En el orden del estilo se observa que la sátira tiende hacia el estilo bajo o *sermo humilis*, en que abundan los objetos modestos o cotidianos, los detalles cómicos, los nombres propios y alusiones a personas o circunstancias históricas, los neologismos y, en general, el vocabulario opulento. Es más satírica que epistolar la poesía de Lope «Al contador Gaspar de Barrionuevo», donde a propósito de los poetas de la época se lee:

> Hay poetas donados con mesura,
> que a todo proto-ingenio reverencian,
> pura humildad, mas ignorancia pura.
> Otros hay que de todos diferencian,
> obscenos más que puercos en zahurdas,
> musas que se desgreñan y pendencian.
> Hay plumas legas de melenas burdas,
> poetas testarudos, gente ciega,
> más desairados que una espada a zurdas.

Y en el mismo poema:

> Éstos veréis que pintan una guerra
> llena de escolopendrios y de grifos,
> llamando a Scila latitante perra.
> Son todos sus caballos hipogrifos,
> perlifican el alba, el día estofan
> con tarjetas, florones y anaglifos ...[51]

Lo propio de la epístola es el estilo mediano, en lo esencial, pero también la posibilidad de dar cabida lo mismo al estilo simple que al elevado. «A don Juan de Arguijo», del mismo Lope, elige desde

51. *Poesías líricas*, ed. de J. F. Montesinos, Madrid, 1926, II, p. 131.

el principio un nivel mediano de epístola, con tendencia de vez en cuando al familiar:

En humilde fortuna más contento
aquí, señor don Juan, la vida paso;
ella pasa por mí, yo por el viento.
Y como nadie sabe el postrer paso,
por toda loca vanidad me río,
por no perder el seso como el Tasso.

Es notable la sobriedad o moderación verbal de esta epístola, la precisión de los medios con que Lope expresa la *aurea mediocritas* o el ademán estoico, pero sin que algún símil más grave quede excluido:

Pasan las horas de la edad florida,
como suele escribir renglón de fuego
cometa por los aires encendida.
Viene la edad mayor, y viene luego,
tal es su brevedad, y finalmente
pone templanza el varonil sosiego.[52]

Y son inolvidables los breves momentos en que el verso de Aldana, en la epístola «A Arias Montano», alza el vuelo hacia la emoción lírica:

¡Oh grandes, oh riquísimas conquistas
de las Indias de Dios, de aquel gran mundo
tan escondido a las mundanas vistas![53]

o Fernández de Andrada, en la «Epístola moral a Fabio»:

¡Cuán callada que pasa las montañas
el aura, respirando mansamente!
¡Qué gárrula y sonora por las cañas![54]

Desde un punto de vista temático, en segundo lugar, nuestra polaridad, que, según procuraré aclarar en seguida, es más teórica o

52. *Obras escogidas*, p. 155.
53. Francisco de Aldana, *Poesías*, ed. de Elias L. Rivers, p. 67.
54. J. M. Blecua, *Floresta lírica española*, Madrid, 1957, p. 251.

genérica que empírica, no ofrece grandes dificultades. Salta a la vista que el objeto de la sátira es la crítica social (de clases, grupos, oficios, situaciones, tipos o *caractères* que componen el tejido social y ejemplifican, aunque a veces la raíz de un error sea ética, nuestras relaciones sociales), y que el de la epístola es la «filosofía moral»; o, en un plano aún más general, pero también muy humano, que el principio o el instinto satírico es negativo, mientras que el epistolar es positivo. Estos contrastes fueron percibidos con claridad por algunos humanistas y literatos del siglo XVI. Lodovico Dolce, al final de su traducción italiana de las sátiras y epístolas completas de Horacio, publicada en Venecia en 1559, propone el siguiente «Discorso sopra le Epistole»:

> Si come oratio intitolò le Satire Sermoni; così le seguenti nomò Epistole, per essere scritte a persone lontane. Nelle Satire fu la sua intentione di levare i vitii dal petto de gli huomini, e in queste di piantarvi le virtù. E nel vero sono queste Epistole non pur morali, ma piene di ottimi e santissimi ricordi, e degne non solo di esser lette, ma di tenersi sempre in mano, cavandosi dalla loro lettione e diletto e utile parimente. Sono di stilo alquanto più grave, ma però non si discosta dal famigliare, come è conveniente di serbar nelle Epistole. E, se alle volte scherza, lo fa, come è suo costume, per tassar nascosamente qualche vitio. Ma con maggiore otio discorrerò di questo più a lungo.[55]

Cierto que este género de distinción se aplica más fácilmente a la sátira horaciana y a la epístola horaciana de los siglos XVI, XVII y XVIII que a los *Sermones* mismos de Horacio. El artículo famoso de G. L. Hendrickson, «Are the Letters of Horace Satires?», formuló

55. *I dilettevoli Sermoni, altrimenti Satire, e le morali epistole di Horatio ...*, Venecia, 1559, p. 316: «Así como Horacio tituló sus sátiras Sermones, nombró las siguientes Epístolas, por ser escritas a personas lejanas. En sus sátiras fue su intención quitar los vicios de los pechos de los hombres, y en éstas de implantar en ellos las virtudes. Y en verdad son estas epístolas no ya morales, sino plenas de óptimos y santísimos recuerdos, y dignas no sólo de ser leídas, sino de tenerse siempre en mano, extrayendo de su lección tanto lo deleitoso como lo útil por igual. Son de estilo un tanto más grave, mas sin embargo no se aleja del familiar, según es conveniente observar en las epístolas. Y si a veces bromea, lo hace, según es costumbre suya, por tasar escondidamente algún vicio. Pero con mayor ocio discurriré acerca de ellos más largamente».

hace más de setenta años una pregunta no poco embarazosa para la crítica especializada.[56] Baste con atenernos en estas páginas, centradas en una coyuntura internacional de principios del XVI, a unas observaciones evidentes y elementales.

Los *Sermones* de Horacio se dividen en dos grupos de poesías complementarias y estrechamente ligadas entre sí, que, corriendo los siglos, llegaron a titularse las unas *Sermones* o *Saturae*, las otras *Epistulae*. Ahora bien, la polaridad temática que acabo de bosquejar se manifiesta en Horacio de una manera especialísima y extrañamente profunda, puesto que topamos con ella no sólo al observar las diferencias considerables que existen entre el conjunto satírico y el epistolar (dos libros perfectamente ordenados por su autor), sino *al interior de cada poema*, o, aún más, de muchos pasajes cortos o versos. Infinitos lectores habrán apreciado esos vaivenes, contrastes y recaídas tan característicos de Horacio —por ejemplo de aquellas epístolas en que el moralista interrumpe un momento de sosegada meditación para recordar airadamente algún vicio— y de la tradición horaciana del Renacimiento (de la forma «climática y anticlimática» de la oda en fray Luis, definida por Dámaso Alonso).[57] Un estudioso reciente de las *Epistulae*, Guillaume Stégen, ha demostrado que las ideas se suceden «par groupes de deux qui forment entre elles des contrastes, des oppositions. Par exemple: genre et espèce, richesse et pauvreté, poésie et réalité, âme concupiscible et âme irascible, boire et manger, etc.».[58] El fenómeno poético en Horacio se presenta como una cadena de oposiciones y polaridades. La oposición fundamental «principio satírico-principio epistolar» no es sino la más amplia de las polaridades que sin cesar informan los *Sermones*.

Insisto en la palabra «polaridad» para hacer resaltar que nos hallamos ante pequeños *conjuntos estructurados* o *sistemas*, es decir, conjuntos cuyos distintos elementos o extremos *se implican mutuamente*. De ahí, tal vez, la eterna modernidad de la dialéctica poética de Horacio. Baste con mencionar de paso la más célebre de estas

56. Cf. «Are the Letters of Horace Satires?», *The American Journal of Philology*, XVIII (1897), pp. 313-324.

57. Cf. *Poesía española*, pp. 149, 198.

58. *Essai sur la composition de cinq Épîtres d'Horace*, Namur, 1960, p. 6: «por grupos de dos que forman entre sí contrastes, oposiciones. Por ejemplo: género y especie, riqueza y pobreza, poesía y realidad, alma concupiscible y alma irascible, beber y comer, etcétera».

parejas de temas indivisiblemente entrelazados: la ciudad y el campo. Esta oposición se reiterará numerosísimas veces en la historia de la epístola moral. Sabido es que el pequeño filósofo instalado en un «lugar ameno», sumergido en una «vida retirada», es el refugiado de la ciudad. La naturaleza hace las delicias de los hombres demasiado civilizados o urbanizados. Por lo general, llevan éstos consigo un gran cansancio, una saturación interior de vida urbana, o no pocas veces, como Petrarca, algún libro —Platón, Homero, Virgilio— del que emana, *velis nolis*, la imagen de Atenas, Troya o Roma.

Agregaré que las oposiciones horacianas no se sitúan casi nunca fuera del tiempo (o de la historia), del tiempo de una *vida* humana, con su tránsito de una edad a otra y el horizonte de la muerte. Reléase con cuidado la primera epístola del primer libro de Horacio, que no puedo comentar aquí, y la oposición sátira-epístola cobrará todo su sentido humano. Solamente citaré el principio: «¿Tú, que nombraron los primeros acentos de mi Camena [o sea, de la Musa que dedicó a Mecenas las obras anteriores del poeta, las *Odas* y las *Sátiras*] y que los últimos habrán de nombrar, tú, Mecenas, pretendes que me encierre en la sala de esgrima de antes, yo gladiador muy visto y que ha recibido su florete [de gladiador retirado]? Mi edad ya no es la misma, ni mi espíritu»:

> Prima dicte mihi, summa dicende Camena,
> spectatum satis et donatum iam rude quaeris,
> Maecenas, iterum antiquo me includere ludo?
> Non eadem est aetas, non mens. (vv. 1-4.)

Esencial, y de una sencillez impresionante, es el verso cuarto:

> Non eadem est aetas, non mens.

No me pidas que vuelva a las andadas, dice el poeta, pues mi edad es otra, y también mi espíritu ... De esa confesión o actitud arranca la *Epistula* primera y todo lo siguiente. La madurez o la vejez no se contenta ya con la crítica de los errores y desatinos ajenos, el ademán negativo, el orgullo implícito en la burla. No sólo de *sátira* puede ni debe vivir, en suma, la vejez. El poeta maduro ha de buscar el bien y la verdad, emprender el camino de la *filosofía moral*. El poeta epistolar es el ex-poeta satírico. «Ahí dejo yo los versos y de-

más juegos fútiles; qué es la verdad, qué es el bien, esto es lo que me inquieta y lo que investigo y lo que ocupa todo mi ser»:

Nunc itaque et versus et cetera ludicra pono,
quid verum atque decens, curo et rogo et omnis in hoc sum. (vv. 10-11.)

Edward P. Morris hace muchos años, y Elias Rivers no hace tantos en su estudio fundamental de la «Epístola a Boscán» de Garcilaso, elucidaron los rasgos generales de la epístola moral de origen horaciano,[59] como el papel tan importante de la amistad, esa situación que permite y pide la búsqueda conjunta de la «verdad y el bien» en un plano relativamente familiar y concreto. La epístola infunde vida real a las ideas abstractas y consigue que la filosofía moral sea accesible al amigo, al existir tan limitado de una sola persona. Pero la amistad supone también —al menos en Horacio y sus sucesores— aquello que queda fuera, ambientes y lugares que los amigos rechazan. Esa búsqueda de la verdad responde a algo que no lo es. La superación de la sátira a través de la amistad tiene que repetirse con cada poema nuevo; y acaso sean imprescindibles, para llegar a la verdad moral, el recuerdo del error social y ese mínimo de ira sin el cual la sabiduría se aleja demasiado del mundo de los hombres.

Volviendo a la Epístola de Garcilaso, encontramos que se encarna en ella, por primera vez en castellano, la antigua polaridad horaciana. Casi todo el poema es una meditación sobre la amistad, que lo envuelve todo y es el marco del vivir real del poeta cuando escribe. Pero aquello que queda fuera, como las incomodidades de los viajes y las posadas, es también el marco indiscutible de la amistad y de la poesía.

Garcilaso quiso sin duda escribir una epístola horaciana por primera vez *in lingua volgare*, sea castellana o toscana. Su elección para tal propósito del verso suelto sin rimar —análogo al hexámetro latino—, tal vez se deba también a la polaridad que vengo comentando. Ya dije que los italianos no habían producido verdaderas epístolas antes de la época estudiada aquí; y ahora puedo añadir que el «principio satírico» sí había sido fructífero: los *Sermoni* de Antonio

59. Cf. E. P. Morris, «The Form of the Epistle in Horace», *Yale Classical Studies*, II (1931), pp. 81-114; y Elias L. Rivers, «The Horatian Epistle and Its Introduction into Spanish Literature», *Hispanic Review*, XXII (1954), pp. 175-194.

Vinciguerra (más bien didácticos que otra cosa, dice Hauvette) habían aparecido en 1495 y tenían el mérito de utilizar la *terza rima*, como los *capitoli* de índole jocosa; Ariosto había compuesto seis sátiras —auténticas sátiras horacianas— entre 1517 y 1523; Alamanni, trece (más abstractas y severas, como las de Vinciguerra), entre 1524 y 1527;[60] los tercetos de Dante y de Petrarca, y también sus sonetos, habían sido puestos en ridículo por innumerables parodias durante el siglo XV (los sonetos *alla Burchiellesca*); y Francesco Berni, muerto en 1535, acababa de sacar a luz esos *capitoli* burlescos, tan influyentes, cuyo blanco era no el vicio o la injusticia, sino el petrarquismo. Los tercetos eran en cada caso el instrumento predilecto de un lenguaje encanallado. Nada menos sorprendente que la decisión de Garcilaso: el experimento de la epístola nueva tenía que seguir derroteros menos pisoteados.

Arriesguemos una comparación de país a país: Italia satírica, España epistolar. He aquí, tal vez, otra polaridad «horaciana».

## Poética como código, o defensa de la abstracción

Un navío cruza un estrecho de noche y determina su rumbo con la ayuda de dos poderosos faros que lo acompañan con sus rayos desde lo alto. Los faros no suprimen la libertad de maniobra del navegante; antes al contrario, la presuponen y favorecen. Los faros dominan la posición del barco, pero no coinciden con ella. ¿A quién se le ocurriría sostener que el rumbo seguido por el navío «es» uno de los dos faros? ¿O que su punto de destino exacto «es» una de las luces que lo guían? El verbo *ser*, cuyo inmenso ámbito semántico es la causa de incontables y constantes ambigüedades, en esta ocasión no consiente semejante confusión.

Permítaseme este símil tan tradicional para resumir el método empleado en estas páginas para abordar el problema de la relación entre género literario y poesía, o, más exactamente, entre un *conjunto de géneros* (parte de lo que suele llamarse la poética de un momento histórico) y un *poema* determinado. Hemos observado

60. Cf. Hauvette, *Un Exilé florentin*, pp. 207 ss. Hay alguna sátira de Alamanni que, a mi ver, se aproxima a la epístola: la IX (A Tommasino Guadagni) y, sobre todo, la VI, dirigida a su esposa.

un ejemplo: la polaridad epístola-sátira. Esta estructura histórica disfrutó de cierta vigencia o eficacia durante el primer Siglo de Oro en España. El poeta podía enfrentarse con dos polos opuestos pero no irreconciliables, un «principio epistolar» y un «principio satírico». El resultado de su trabajo se situaría en un punto, o en una línea, más o menos próximo a uno de los dos polos. Pero no exijamos que un poema determinado *coincida* completa o perfectamente con cualquiera de los dos principios complementarios (principios que, según advertimos, se necesitan e implican mutuamente). En esto estriba, a mi ver, toda la dificultad: no se pida que un poema individual (recurriendo a la ambigüedad del verbo «ser») *sea* o *no sea* una epístola, o una sátira, o una tragedia, o una epopeya, o —si fuera posible— una novela, o incluso un soneto (si se sostiene que el soneto es un género y que, por consiguiente, su realidad o irrealidad no se resuelve solamente en el plano de la métrica). El poema A o B no es, ni deja de ser, un ejemplo del género X o Y porque, entre otras razones, Y y X constituyen una oposición, un conjunto, un sistema. La poesía —A o B o C, etc.— es individual, pero la poética no. Toda poética es una teoría, es decir, un conjunto de ideas aplicables a la realidad, en esta ocasión a la realidad de la poesía escrita o por escribir. Toda poética es un *orden mental* —o la inminencia de un orden mental.[61] El poema mismo es un *acto* (de formación o creación de formas) o el resultado de una decisión verbal, de la iniciativa tomada por un escritor más o menos consciente de que ciertos órdenes mentales forman parte del mundo en que escribe, trabaja y vive.

Por ello, porque las poéticas son conjuntos teóricos que presuponen y favorecen la acción, el acto verbal o estético, no temo que el estudio de los géneros literarios, sobre todo de aquellas coyunturas históricas en que los géneros se reinventan y modifican, donde más que nada la *inminencia* de un orden mental —el ansia de orden— es fecunda, incurra en un exceso de «abstraccionismo». ¡Cómo desconfiamos de todo objeto no concreto, no palpable, de investigación! Aunque los poetas mismos se afanen, jueguen, se desvivan entre proyectos y conceptos «abstractos»:

61. Véase mi ensayo «Poetics as System», *Comparative Literature*, XXII (1970), pp. 193-222, reeditado, con breves adiciones, en *Literature as System*, Princeton, 1971, pp. 375-419.

Mas ¿dónde me llevó la pluma mía?,
que a sátira me voy mi paso a paso,
y aquesta que os escribo es elegía ...

Hoy la vieja distinción saussuriana entre *langue* y *parole*, entre el orden o repertorio mental que permite el habla y el ejercicio del habla propiamente dicha, suele conducir a los términos «código» y «mensaje». Esa asombrosa actividad humana —lengua y habla— no es ni pura materia ni puro espíritu, ni teoría ni práctica solamente, sino un vaivén incesante entre código y mensaje. Las poéticas, las conjunciones de géneros, ¿no son acaso códigos literarios? Y ya sabemos que una lengua, que ese instrumento que empleamos a diario, para bien o para mal, que esa facultad que ejercemos con mayor o menor gracia, que esa experiencia, ese recuerdo, esa continuidad en el tiempo, ese brotar de vez en cuando de algo que tenemos muy dentro, no es un fantasma sin vida ni cuerpo. Cualquier campesino lo sabe.

(1972)

# LA DISPOSICIÓN TEMPORAL DEL «LAZARILLO DE TORMES»

Existe por lo menos un sentido de la palabra «ciencia» que muchos creemos aplicable a los estudios de historia o crítica literaria. Me refiero a ese conocimiento y a ese esfuerzo colectivos que a toda labor científica caracterizan. Gozamos en común de las más altas creaciones poéticas del pasado, y de común acuerdo vamos precisando sus significaciones, resolviendo los problemas por ellas planteados. Claro está que en ciertos casos la eficacia de esta colaboración es manifiestamente mayor que en otros. Y me parece que en las investigaciones acerca del *Lazarillo de Tormes*, en nuestro modo actual de sentir o de justipreciar esta obra, puede hallarse un raro ejemplo de semejante colaboración. La investigación colectiva o «ciencia» literaria ha producido, en esta ocasión, un avance indiscutible. Siendo innumerables los estudios dedicados al *Lazarillo*, el conjunto que componen, lejos de ser caótico o de dar pie a conclusiones relativistas, no es inferior a la suma de sus partes.

Una historia de la crítica del *Lazarillo* nos mostraría cómo cabe ir superando ciertas cuestiones, a un tiempo que se van proponiendo problemas nuevos. Así, por ejemplo, sólo es concebible abordar el tema que en las presentes páginas me propongo estudiar —el de la composición del *Lazarillo*— en la medida en que ha quedado resuelto el problema de la unidad de esta novela.

## La unidad

Integridad que dos ensayos magistrales han demostrado de modo incontrovertible: el de F. Courtney Tarr en 1927 y el de Marcel

Bataillon en 1950. No puedo resumir ahora sino algunas de las razones aducidas por estos autores. Ostenta el *Lazarillo*, a todas luces, un extraordinario entretejimiento de motivos, de trayectorias de sentido —por ejemplo: «a progressive and climactic treatment of the hunger theme»;[1] la reiteración, al principio y al final de la obra, del tema de «arrimarse a los buenos»; el ser y seguir siendo Lázaro, a lo largo de su existencia, según explica Bataillon, discípulo de su «gran maestro el ciego»; la profecía del vino, que comenta el mismo Bataillon;[2] la correspondencia entre la escena del toro de piedra y la venganza del poste. Y, en general, los numerosos paralelos y comparaciones que el autor establece: entre los diversos amos de Lázaro; entre el comportamiento de la madre y el de la mujer; entre el comportamiento del padre y el del hijo; entre la casa del clérigo y la del escudero;[3] entre los numerosos objetos en que se hacen «sangrías» y orificios (costales de harina, fardel de pan, jarro de vino, arca, etc.), con insistencia en un tejer y destejer o «motivo de Penélope»;[4] entre la escena de las uvas y el momento en que Lázaro y el escudero comen «a una»,[5] etc. Muchas otras concordancias de esta clase podrían enumerarse. La unidad del *Lazarillo* es, por lo tanto, una evidencia que ya no tiene vuelta de hoja. Y los errores que, en torno a este asunto, dieron lugar a las rectificaciones de Tarr,[6] hoy tienen un interés principalmente histórico.

Nos encontramos, en realidad, si consideramos el origen de tales

1. F. Courtney Tarr, «Literary and Artistic Unity in the *Lazarillo de Tormes*», *PMLA*, XLII (1927), p. 408: «un tratamiento progresivo y climático del tema del hambre».

2. Véase Marcel Bataillon, *El sentido del Lazarillo de Tormes*, París-Toulouse, 1954, pp. 17-22. Este estudio (que, a diferencia del de Tarr, no se reduce a demostrar la unidad de la novela) reproduce y amplía el artículo publicado en el *Boletín del Instituto Español de Londres* (octubre de 1950), pp. 1-6.

3. «Todo lo que yo había visto eran paredes, sin ver en ella silleta, ni tajo, ni banco, ni mesa, ni aun tal arcaz como el de marras.»

4. «... Por un poco de costura, que muchas veces del un lado del fardel descosía y tornaba a coser, sangraba el avariento fardel ...» (tratado I); «... cuantos él tapaba de día, destapaba yo de noche» (II).

5. «Porque le vi en disposición, si acababa antes que yo, se comediría a ayudarme a lo que me quedase. Y con esto acabamos todos a una» (III).

6. Idea que, aun después del artículo de Tarr, reaparece de vez en cuando. Por ejemplo, en las ediciones escolares del *Lazarillo* de Camille Pitollet, París, 1928, y de Marcel Duviols, París-Toulouse, 1934. El *Lazarillo*, escribe Duviols, es «décousu», y «les épisodes se succèdent sans ordre» (p. XIV).

errores, ante un capítulo de la historia de la crítica en el siglo XIX. Más concretamente, ante la enemistad que hubo durante la segunda mitad del siglo pasado entre la tradición de la novela europea, por un lado, y, por otro, la crítica neoclásica, tradicional o «formalista», sobre todo de tipo francés. Las censuras formuladas contra el *Lazarillo* por autores como Morel-Fatio reflejaron con exactitud aquella enemiga. Recuérdese que el Romanticismo había vuelto a descubrir la épica, el teatro o la poesía popular de España y de Inglaterra, pero que los clásicos o «primitivos» de la novela no fueron revalorados antes de la segunda mitad del siglo.[7] Con algunas notables excepciones, como Ludwig Tieck, traductor del *Marcos de Obregón*, Louis Viardot y George Ticknor,[8] no sólo las novelas picarescas de los siglos XVI y XVII, sino las mismas obras maestras de Balzac y de Stendhal tardaron mucho en ser aplaudidas por la crítica académica.

Conviene tener presente el origen de este desapego. Se trata,

7. Un ejemplo notable: el *Roman bourgeois* de Furetière no vuelve a editarse de 1714 a 1854. Entre las novelas realistas francesas del siglo XVII, tan sólo el *Roman comique* de Scarron conserva el favor del público durante el período neoclásico. Pero la crítica no estudia a estos novelistas con seriedad antes de 1850. Es la época de Édouard Fournier, Charles Asselineau, Victor Fournel y la «Bibliothèque Elzévirienne». Sainte-Beuve admiraba a Le Sage, pero no entendió a Balzac. Hay que tener en cuenta, por otra parte, que el culto de Le Sage tuvo raíces nacionalistas, que florecieron durante la famosa «Querelle de *Gil Blas*». No daré más que una muestra del tono que caracterizó aquella controversia, en que españoles y franceses dieron rienda suelta al más desaforado nacionalismo literario: «le *Marcos de Obregon* —escribía Charles Nodier (Prólogo a *Gil Blas*, París, 1835, p. X)— fut traduit en France..., ce qui ne signifie pas qu'il y ait jamais été lu de personne; nous avons mieux que cela, grâce au ciel, depuis d'Urfé jusqu'à Des Escuteaux. Vincent Espinel... ne doit le peu de réputation qui lui reste qu'au prétendu plagiat de Le Sage... Trop heureux Vincent Espinel, vous n'aurez jamais aspiré à tant de gloire!» Prevención que no respetó ni siquiera a Cervantes. Véase Eloi Johanneau, Prólogo a *Gil Blas*, París, 1829, p. 6: «*Don Quichotte*, malgré son mérite, malgré sa réputation, n'est réellement que la satire d'un ridicule particulier à une nation, d'un ridicule qui n'existe plus. *Gil Blas* offre un intérêt plus universel, un but plus moral».

8. Véanse *Leben und Begebenheiten des Escudero Marcos de Obregon oder Autobiographie des spanischen Dichters Vicente Espinel*, trad. L. Tieck, Breslau, 1827; Louis Viardot, «*Lazarille de Tormès*», *La Revue Indépendante* (1 de noviembre de 1842), pp. 410-460; y George Ticknor, *History of Spanish Literature*, Nueva York, 1849, I, pp. 511-512.

en efecto, de una idea, o de una prevención, que no deja de afectar el problema preciso que aquí nos ocupa. La crítica neoclásica del siglo XIX se obstinaba en atribuir a la novela lo que Paul Bourget llamaba «absence de composition», o sea, una ausencia de armonía, proporción, orden, selección, etc. Éstas eran las virtudes estructurales que los críticos exigían de la novela. Y los errores en que aquéllos incurrieron se deben a la endeblez de unos criterios que no son susceptibles de aprehender lo propio de la composición novelesca.

Va ya para cincuenta años que un crítico genial, Albert Thibaudet, descifró la causa de esta mala inteligencia. No debemos confundir, explica Thibaudet, las virtudes de la novela con las de la oratoria clásica o del teatro. Pues, al hablar de estos otros géneros, tendemos a manejar criterios de índole espacial —aplicables, en rigor, a la pintura o la arquitectura. Fuertemente influido por Bergson, en una época en que poetas, novelistas y críticos sienten la obsesión del tiempo,[9] intuye Thibaudet que en la temporalidad está la clave de la composición novelesca. Como una vida que poco a poco se inventa a sí misma, la novela arranca de una «evolución creadora», del libre e imprevisible transcurso del tiempo: «le vrai roman n'est pas composé, parce qu'il n'y a composition que là où il y a concentration, et, à la limite, simultanéité dans l'espace. Il n'est pas composé, il est déposé, déposé à la façon d'une durée vécue qui se gonfle et d'une mémoire qui se forme».[10] La contextura, el

9. Los simbolistas habían puesto de moda el sincretismo de las artes, a fines del siglo XIX y principios del XX (las *Sonatas* de Valle-Inclán, en que lo musical y lo pictórico se aúnan; títulos de novela como *The Portrait of a Lady*, de H. James, etc.). A partir, poco más o menos, de 1912, fecha en que Thibaudet principia a publicar sus artículos sobre la novela en la *NRF*, predomina el tema del tiempo o lo que un personaje de A. Huxley denomina «the musicalization of fiction» (*Point Counter Point*, 1928, cap. XXII). Se difunde el pensamiento de Bergson, van saliendo a la luz los diversos tomos de la obra maestra de Proust, y los novelistas cultivan el vocabulario musical: por ejemplo, la *Symphonie pastorale* de Gide (1919), los títulos de los capítulos de *Tigre Juan* y *El curandero de su honra*, de Pérez de Ayala (1926), y principalmente el *Zauberberg* de T. Mann (1924), que encierra extensas meditaciones sobre el tiempo considerado como esencia y forma de toda narración (principios de los caps. V, VI y VII). Diríase que los novelistas, como el Monsieur Jourdain de Molière, por fin se hacen cargo de lo que hacen: manejar el tiempo. Mas para convertir este hecho en concepto, hacía falta un gran crítico, un hondo conocedor de la novela europea y de Bergson. Este crítico fue Thibaudet.

10. Albert Thibaudet, «Du roman anglais», en *Réflexions sur le roman*,

desenvolvimiento, la armazón misma de la novela son indivisibles de un proceso de duración en el tiempo. Si la arquitectura, con arreglo al famoso aforismo romántico, es «música petrificada» (*versteinerte Musik*), la novela tiende, en rigor, a ser algo así como música leída, temporalidad hecha narración y literatura. Y la cuestión que hoy sigue en pie es la necesidad de desarrollar un concepto temporal de la composición o disposición novelesca. O, mejor dicho, de las diversas clases de disposición que han existido. Huelga recordar que no pocos narradores (Flaubert, Henry James, Proust, etc.) se complacen en dotar sus obras, por añadidura, de cualidades más o menos «espaciales».[11]

A fin de aproximarnos a este problema, con referencia al *Lazarillo*, conviene tomar en consideración algunos de los rasgos genéricos de esta obra. No mencionaré sino dos de ellos, que se relacionan con el papel desempeñado por el narrador en la novela.

---

París, 1938, p. 159 (colección de ensayos escritos de 1912 a 1922: «la verdadera novela no está compuesta, porque no hay composición sino donde hay concentración, y, a lo más, simultaneidad en el espacio. No está compuesta, sino puesta, depositada a la manera de una duración vivida que se hincha y de una memoria que se forma». Véase también pp. 9-27, 91-101, 178-186). Sobre Thibaudet y Bergson, véanse John C. Davies, *L'Oeuvre critique d'Albert Thibaudet*, Ginebra-Lille, 1955, pp. 89-90, 106-112; y Henri Bergson, «Thibaudet critique et philosophe», *NRF* (julio de 1936), pp. 7-14.

11. Existe, desde luego, una tradición de novelistas deseosos de otorgar a la novela los atributos formales de la tragedia o de la oratoria (sobre todo cuando la novela, con Balzac y Dickens, conquista sus títulos de nobleza). Vuelven estos novelistas al ideal de la narración aristotélica, de la novela bien hecha (el del canónigo en el *Quijote*, I, 47-49) —a lo que E. M. Forster llama *pattern* (*Aspects of the Novel*, 1927, cap. VIII), a diferencia del «ritmo» que el mismo Forster cultiva (idea que desarrolla E. K. Brown, *Rhythm in the Novel*, Toronto, 1950)—. Esta tendencia de ciertos novelistas (Flaubert, Proust, Joyce) a «espacializarse», para contrarrestar el devenir temporal propio de la narración moderna, es lo que Joseph Frank estudia en un importante ensayo, «Spatial Form in Modern Literature», *Sewanee Review*, LIII (1945), pp. 221-240, 433-456, 643-653 (ensayo que se encuentra en varias antologías: R. W. Stallman, *Critiques and Essays in Criticism*, Nueva York, 1949; J. W. Aldridge, *Critiques and Essays on Modern Fiction*, Nueva York, 1952). Mas la disposición del *Lazarillo*, según propongo en estas páginas, es puramente temporal. (Las reiteraciones que lo caracterizan son más «rítmicas» que «espaciales»: etapas de un ritmo de persuasión interior y de conocimiento.)

## El género

Es el *Lazarillo*, en primer lugar, una epístola hablada. Se dirige el narrador o personaje central de la obra a un «Vuestra Merced», a una personalidad de rango superior al suyo, de que sólo sabemos que es el protector de su protector, el «amigo» del Arcipreste de San Salvador: «En este tiempo, viendo mi habilidad y buen vivir, teniendo noticia de mi persona, el señor Arcipreste de San Salvador, mi señor, y servidor y amigo de Vuestra Merced, porque le pregonaba sus vinos, procuró casarme con una criada suya». Digo que se trata de una epístola «hablada», con términos algo contradictorios, porque parece que escuchamos, de hurtadillas, la confesión dirigida por Lázaro al amigo de su protector.[12] Cierto que en los primeros párrafos del Prólogo el autor, con no poco orgullo, manifiesta el propósito de «que cosas tan señaladas, y por ventura nunca oídas ni vistas, vengan a noticia de muchos ...». Mas la confesión pública de Lázaro, cuando pasamos del Prólogo al relato propiamente dicho, tiene por oyente, no al lector, sino a la persona que ha solicitado tal relato: «y pues Vuestra Merced *escribe se le escriba* y relate el caso muy por extenso, ...». La redacción del *Lazarillo* es ante todo un acto de obediencia.

Obediencia que tiene numerosos antecedentes literarios. Recordamos, por ejemplo, los artificios empleados por los autores de novelas sentimentales; como Diego de San Pedro, que se justifica de esta manera: «me puse en ella —declara en el Prólogo a la *Cárcel de amor*— más por necesidad de obedecer que con voluntad de escribir».[13] Sólo al capricho de unos caballeros cortesanos atribuye Diego de San Pedro, con disimulo muy característico de los albores de la novela, el haber imaginado historia tan profana. Tenemos presente, además, por tratarse de una obra renacentista, compuesta en una época en que la confesión de tipo agustiniano o introspectivo

12. El estilo del *Lazarillo*, por ser el de una confesión y, hasta cierto punto, el de un relato, tiene características orales, y una naturalidad dotada de lo que llama Américo Castro «vitalidad contagiosa». («... Como adelante vuestra merced *oirá*»; «... como vuestra merced habrá *oído*», etc.)

13. Diego de San Pedro, *Obras*, ed. S. Gili y Gaya, Madrid, 1950, p. 114. El título de la novela es: *Cárcel de amor. El seguiente tractado fue fecho a pedimiento del señor don Diego Hernandes, Alcayde de los Donzeles, y de otros cavalleros cortesanos* (p. 113).

era del todo concebible, la autobiografía de santa Teresa, que fue escrita por mandado de su confesor.

Como quiera que sea, la motivación de este acto de obediencia no deja de ser oscura. ¿Conocería el amigo del Arcipreste de San Salvador la indigna relación que con éste tenía Lázaro («pues Vuestra Merced escribe se le escriba y relate *el caso* muy por extenso ...»)? A semejante ambigüedad contribuye el sentido judicial que a menudo tiene el verbo «confesar»: «confesó, y no negó, y padeció persecución por justicia». El referir o explicar su vida por obediencia adquiere especial intensidad en el mundo que retrata el *Lazarillo.* Respiramos la atmósfera rarificada de una sociedad basada en el engaño, la sospecha, la persecución,[14] el temor al qué dirán, la calumnia (la obligación, dice el escudero, «... de *malsinar*[15] a los de

14. No aludo aquí —entiéndaseme bien— sino a la sociedad retratada en el *Lazarillo* mismo. Con este objeto, solamente, apuntaremos, en primer lugar, la presencia de perseguidos y perseguidores: el padre de Lázaro, que «padeció persecución por justicia» (juego de palabras o modificación irónica de *Mat.*, 10: «bienaventurados los que padecen persecución por causa de la justicia»); su madre y su padrastro negro, que son azotados en público; los alguaciles que aparecen en los tratados III y V (el segundo colabora en la estafa del buldero —¿por qué es este personaje un alguacil?—). No se me oculta que el asunto «picaresco» de la obra —o sea, la ambición social unida a la negación del honor y de la moralidad— exige la intervención de tales personajes. Mas la ironía del autor, que indicamos en el caso del tergiversado texto bíblico, lleva implícitas también una tolerancia y una compasión muy superiores a las que evidencian las fuerzas sociales: el padrastro de Lázaro, por ejemplo, obra más por cariño que por perversidad («... a un pobre esclavo el *amor* le animaba a esto»), sin que por eso la sanción colectiva deje de ser concluyente (la madre de Lazarillo, «por evitar peligro y quitarse de malas lenguas, se fue a servir a los que a presente vivían en el mesón de la Solana»). Y, sobre todo, nada exigía que el autor hablara de persecuciones con finalidad metafórica; al mencionar los ratones imaginarios que se comen el pan del ciego («¡mira qué persecución ha venido aquesta noche por nuestro pan!»), el hambre («estando en esta afligida y hambrienta persecución») y la mala fortuna («que de perseguirme no era satisfecha»). De esta manera, la persecución llega a ser uno de los componentes del ambiente de la obra. Notemos también que es éste uno de los motivos que el último tratado recoge y recapitula, como el de «arrimarse a los buenos» y el del amancebamiento. Al final Lázaro, triunfante, se pasa al bando contrario y se hace pregonero de persecuciones ajenas («y es que tengo cargo de ... acompañar los que padecen persecución por justicia»). Lázaro aprende a sortear los riesgos con que tropezaron sus padres, a entender vitalmente los que ellos ya sabían.

15. Sobre el malsín (vocablo hebreo) o calumniador, véase Américo Castro, *La realidad histórica de España*, México, 1954, p. 507.

casa y a los de fuera, pesquisar y procurar saber de vidas ajenas»). Luego veremos que los personajes de esta novela están forzados no pocas veces a «dar cuenta» de sí mismos. Así, por ejemplo, cuando Lázaro ofrece al escudero el pan que lleva en «el arca de su seno», le promete guardar silencio: «deso pierda, señor, cuidado —le dije yo—, que maldito aquel que ninguno tiene de *pedirme esa cuenta*, ni yo de darla». ¿Responde o no la confesión final de Lázaro a una petición de cuentas? No es equívoca, de todos modos, la función literaria de este procedimiento. Lázaro, por una razón o por otra, se manifiesta de cuerpo entero, afirma su propio ser. Lo cual me lleva a señalar el segundo rasgo genérico.

El principal propósito del autor no consiste, al parecer, en narrar —en contar sucesos dignos de ser contados y, por decirlo así, autónomos—, sino en incorporar estos sucesos a su propia persona: «Y pues Vuestra Merced escribe se le escriba y relate el caso muy por extenso, parecióme no tomarle por el medio, sino del principio, porque se tenga entera noticia *de mi persona*». No es ésta la primera vez que Lázaro, con mayor o menor sinceridad, proporciona esta clase de explicaciones. Lo mismo le sucede con el escudero (el cual refiere también su vida —«dándome relación de su persona valerosa»—): «Y yo le di más larga cuenta que quisiera, porque me parecía más conveniente hora de mandar poner la mesa y escudillar la olla que de lo que me pedía. Con todo eso, yo le satisfice de mi persona lo mejor que mentir supe, diciendo mis bienes y callando lo demás ...». A lo largo de la novela Lázaro se esfuerza por «satisfacernos de su persona»: clarísima muestra de lo que Américo Castro denomina «integralismo hispánico».[16] El autor-héroe se esclarece, se reconstruye, se afirma a sí mismo. No dice, por ejemplo, «nací en el río» —perfilando bien un acontecimiento remoto, destacando el lejos de un cuadro narrativo—, sino «*me puedo decir* nacido en el río». El haber nacido en un río es atributo de quien, para aclararse a sí mismo, compone una «relación». Lo narrado queda referido al ser

16. O incorporación de las cosas a la persona. Véase A. Castro, *op. cit.*, p. 242: «el musulmán se siente en las cosas; el hispano-cristiano siente las cosas en su persona»; y p. 329: «un fenómeno natural se nos presenta así en enlace con el tiempo en que vive el autor, como un acontecimiento humano, con todas sus adherencias, como un desarrollo en que cada momento engendra otro, en secuencia abierta, como un trozo de creación divina: y, al final, resuelto en poesía».

del narrador. Y el *Lazarillo*, por tanto, más que un relato puro, es una «relación» o informe hecho por un hombre sobre sí mismo.

O, dicho de otra manera, el pasado está supeditado al presente. Lázaro refiere los hechos capitales de su existencia, se sumerge en la duración de su vida, porque estos hechos son el fundamento de su persona. Pero esta mirada hacia el pasado es ineludible. Ni a Lázaro le interesa lo pretérito como tal, lo transcurrido como algo divisible del presente, ni tampoco le es posible prescindir del tiempo para valorarse a sí mismo. El hombre maduro, Lázaro, reúne en sí las conclusiones que el muchacho, Lazarillo, sacó de sus experiencias. La afirmación del ser lleva implícita la conciencia de un progreso activo, de una larga batalla librada contra el mundo, de un haber llegado a ser, es decir, la conciencia del tiempo. El *Lazarillo* es un *Bildungsroman* en germen, siempre que no aludamos al tipo de relación germánica en que el héroe es una persona pasiva, un hombre en potencia, cuyas aventuras entrañan una sucesión de lecciones teóricas o conceptuales. En esta ocasión, lo primordial es el *término* de un proceso educativo. El narrador es un hombre hecho, formado, maduro, desengañado. Lázaro, más que Lazarillo, es el centro de gravedad de la obra.

Si consideramos el *Lazarillo* como una relación, sus aparentes discontinuidades cesan de ser defectos o torpezas, propios, según pensaba la crítica del siglo XIX, de un arte más o menos esquemático. Ya no nos extraña que la forma de la narración no se amolde perfectamente al continuo transcurso del tiempo. No nos sorprende que el informe del narrador —biográficamente incompleto— revele al parecer bruscas soluciones de continuidad, puesto que el héroe no se subordina al fluir independiente o biográfico de su vida. El proceso de selección a que Lázaro somete su existencia nos muestra aquello que le importa manifestar: los rasgos fundamentales de su persona. Los puntos culminantes de la obra coinciden con unos hechos de conciencia: con los componentes esenciales de la memoria de Lázaro. Situados y contemplados en el plano de la conciencia, en el presente, los acontecimientos no dan lugar a huecos o interrupciones. Todo sucede, por lo tanto, como si una memoria, penetrando en sí misma, sacase a la superficie unos elementos básicos y *luego* los desenvolviese en el tiempo, a lo largo de una duración unilinear. Y entre estos elementos, ya «proyectados» o vueltos a colocar en el tiempo, no subsisten interrupciones o soluciones de

continuidad, sino intervienen, como veremos más adelante, unas aceleraciones.

La relación que Lázaro escribe consiste, pues, en un ir desplegando o «desarrollando» aquello que él sabe forma parte de su vivir y su ser actuales. La forma de la novela es *la proyección* —o, mejor dicho, autoproyección— *de la persona en el tiempo.* No sólo desde el presente, sino con él, se construye un pasado. Y esta disposición temporal,[17] puesto que Lázaro es a la vez narrador y héroe, se funda en una valoración de la temporalidad. Lázaro, al referir o disponer los sucesos de su vida, muestra cómo siente e interpreta el tiempo.

## El tiempo

Toda novela comprende tres planos temporales. Un primer tiempo de *narración*, o sea, el momento en que el narrador cuenta, habla o escribe. Y dos niveles integrados en la trama de la acción misma. Un tiempo, en primer lugar, *cronológico*, o astronómico, o público —el de las horas, los días y los años, medidos por instrumentos exteriores al hombre. Y un tiempo que llamaremos *personal*, o psicológico —el de los hechos de conciencia, de una temporalidad que el hombre siente fluir dentro de sí mismo y que sólo su propia sensibilidad puede captar o medir.[18]

En el *Lazarillo* estos tres planos poco a poco se reducen a dos, pues al final Lázaro es simultáneamente personaje central de la novela y narrador de ella. En el momento preciso en que escribe, Lázaro es pregonero de la villa de Toledo y marido de la barragana del Arcipreste de San Salvador. El presente del verbo sirve para pintar este oficio o estado último: «En el cual el día de hoy vivo y resido a servicio de Dios y de Vuestra Merced. Y es que tengo cargo de pregonar los vinos que en esta ciudad se venden, y en almonedas, y cosas perdidas, acompañar los que padecen persecuciones por jus-

17. El término «disposición» me parece en este caso más adecuado que el de «composición». Se compone un conjunto, se disponen las partes de un conjunto. Tal vez quepa distinguir, volviendo a Thibaudet, tres formas de novela: un *roman composé* (con tendencias «espaciales»: H. James), un *roman déposé* (o lento desarrollo de una vida), y un *roman disposé* (*Lazarillo*).

18. Véanse Thomas Mann, *Der Zauberberg*, cap. VII, «Strandspaziergang»; y Nelly Cormeau, *Physiologie du roman*, Bruselas, 1947, pp. 106-114.

ticia y declarar a voces sus delitos». A medida que se desarrolla el relato, los dos planos situados en el pasado se van aproximando al plano fijo de la narración en el presente, y al fin se juntan con él. De igual modo Lazarillo y Lázaro se confunden (que aquí sólo el tiempo desliga, a diferencia del *Guzmán de Alfarache*, en que una conversión separa al pícaro del converso, a Guzmanillo de Guzmán). Mas el movimiento que va acercando un plano a otro (empleamos una imagen espacial, aun cuando se trata de un proceso meramente temporal) obedece a velocidad y ritmo cambiantes.

En el primer tratado del *Lazarillo*, el tiempo cronológico está indicado con suma vaguedad. Sabemos que Lázaro tiene ocho años cuando la justicia persigue a su padre. Pero los pormenores de esta clase son muy escasos durante la infancia de Lazarillo («*en este tiempo* se hizo cierta armada contra moros», «en este tiempo vino a posar al mesón un ciego»). Basta por ahora con indicar un tenue hilo temporal. Dato negativo pero muy revelador. A Lázaro le importa ante todo el tiempo psicológico, pero para que éste aparezca es preciso que Lazarillo empiece a ser persona. El primer detalle cronológico, en efecto, coincide con el instante en que aquél despierta «de la simpleza en que como *niño dormido* estaba». Es más, la conciencia del tiempo, el comienzo de una maduración interior y el primer dolor surgen simultáneamente: es la burla del toro de piedra: «... que *más de tres días* me duró el *dolor* de la cornada». Tiempo cronológico que lleva implícita una experiencia íntima. No se trata de un marco o escenario con que el hombre no se identifica, sino de tres días de sufrimiento interior. De ahora en adelante, el sentido de la temporalidad irá unido, por lo general, a determinados instantes de dolor.

El narrador se limita deliberadamente a tres escenas primordiales: el episodio del jarrazo, el de las uvas y el de la longaniza. Tres episodios que son como hitos o señales en el aprendizaje de Lazarillo. Desde su propio tiempo personal, Lázaro sólo incluye en su relación los momentos de iluminación interior con los que aún se identifica. Y el carácter de cada iluminación está claramente explicado. En lo que toca, por ejemplo, a la astucia —cualidad imprescindible—, el narrador revela de antemano su propósito: «y porque sepa Vuestra Merced a cuánto se extendía el ingenio del astuto ciego, contaré un caso de muchos, que con él me acaecieron, en el cual me parece dio bien a entender su gran astucia». Y al final del episodio Lázaro

expresa en otro aparte —situado esta vez en el pasado— las conclusiones oportunas: «reíme entre mí y, aunque muchacho, noté mucho la discreta consideración del ciego». Estructura trimembre que se repite muchas veces en la novela: selección de una escena decisiva, relato, aparte en que Lázaro aclara el sentido de la acción. En el primer tratado, la venganza del poste representa la primera realización práctica de la lección deducida de los anteriores episodios. Fuera de estas tres escenas principales, que son fracciones aisladas de un tiempo personal, y en que interviene el pretérito del verbo, no hallamos en el primer capítulo más que acciones reiteradas, desprovistas de precisión temporal, enunciadas las más de las veces mediante el imperfecto del indicativo («usaba poner cabo a sí un jarrillo de vino cuando comíamos», etc.).

La misma vaguedad cronológica y el mismo uso del imperfecto para expresar acciones repetidas o habituales, caracterizan los primeros párrafos del segundo tratado. Y tropezamos de repente con un procedimiento nuevo, que poco a poco se irá afianzando. Es la utilización de frecuentes referencias cronológicas como instrumento para subrayar la trayectoria de la experiencia personal. Sabemos que transcurren seis meses en la casa del clérigo de Maqueda. Y los pormenores de esta clase se multiplican conforme aumentan el hambre y la congoja de Lázaro. «A cabo de *tres semanas* que estuve con él, vine a tanta flaqueza que no me podía tener en las piernas de pura hambre.» También observamos momentos de alegría, pero ésta se nos aparece como una emancipación o conquista del sufrimiento. Tres días dura el contento de robar el pan del arca —¡provisional victoria!—: «y así estuve con ello aquel día y otro gozoso. Mas no estaba en mi dicha que *me durase mucho aquel descanso*, porque luego al tercer día me vino la terciana derecha». De noche y de día se desarrolla la batalla de Lazarillo contra su amo y contra el hambre. Tres días, por fin, permanece Lazarillo sin conocimiento; y luego quince días en la cama. Esta celeridad final corresponde a la liberación del héroe, así como la técnica de *tempo lento* en que la cronología acentúa, por contraste, la apremiante lentitud del sufrimiento interior,[19] coincide con los momentos de mayor desconsuelo. El sen-

19. Véase N. Cormeau, *op. cit.*, p. 110: «ainsi donc la durée se définit par la dilatation ou la contraction du temps extérieur dans le temps interne, c'est à dire, très simplement en somme dans l'âme des personnages. Elle n'est autre chose que le temps perçu, éprouvé, le temps refracté dans une sensibilité».

tido del tiempo —del fluir inmediato e intenso de la existencia— se apodera del hombre cuando éste se halla en lo que Lazarillo llama «una continua y rabiosa muerte».

La técnica que acabo de indicar se desarrolla considerablemente en el tratado tercero. Me limitaré a algunas observaciones de detalle. Las referencias cronológicas no son ya meros toques descriptivos. Constituyen la base del relato, el fondo contra el cual se dibuja la dilatación de un tiempo experimentado por Lazarillo. Recuérdese con qué exactitud el autor mide el curso de las horas durante los dos primeros días que Lazarillo pasa en compañía del escudero. En ningún otro momento del relato van tan estrechamente ligados el contento y el descontento, el hambre y la ilusión, la esperanza y la espera. Las horas se suceden lentas y desesperantes. Dan las ocho, las once, la una, las dos, y, al día siguiente, las dos y las cuatro; hasta que Lazarillo, otra vez al borde del abismo, vuelve a pedir limosna. «Desta manera pasaron ocho o diez días.» Y de nuevo aprieta el hambre, de nuevo la emoción se intensifica y el tiempo tiende a reducirse al instante. Transcurren cuatro días, y luego «dos o tres», etc. (Lo mismo le ocurre al escudero, ansioso también de salir del apuro en que se encuentra: «yo deseo que se acabe este mes para salir della».) Tras la burla de la «casa lóbrega, obscura», una vez más la cifra tres sirve para medir los efectos de un momento de hondo sobresalto: «... ni en aquellos *tres* días torné en mi color». Y el desenlace del capítulo se adapta asimismo a un renovado proceso de aceleración.

Aceleración que continúa y se extiende hasta el final de la novela. Lazarillo no permanece con el fraile de la Merced sino el tiempo de romper unos zapatos: «... no me duraron ocho días. Ni yo pude con su trato *durar* más». Con el verbo «durar» basta para designar la fatiga y el atosigamiento que el mismo Lazarillo siente. Y el paso del relato se hace cada vez más rápido. Cuatro meses abarca el tratado del buldero, cuatro años el del capellán. Volvemos a la técnica inicial (el capítulo del buldero, aunque limitado a un solo episodio, se asemeja mucho a los capítulos iniciales), a la vaguedad cronológica, al empleo del imperfecto del verbo para retratar acciones habituales. El aprendizaje de Lázaro, en realidad, ha terminado. Lázaro ya *es*, y su persona ha adquirido su forma definitiva. La fortuna, además, empieza a sonreírle. Y el hombre maduro pone en práctica las lecciones de su adolescencia con la rapidez y la decisión

que caracterizan el ritmo de los últimos capítulos.[20] Sin duda, la técnica novelesca, más compleja, que el autor utilizó en la parte central de la obra, desaparece por completo. Pero este cambio, como los anteriores, no carece de sentido. Nada más flexible, más adecuado a la evolución del relato, a las transformaciones del héroe, que el arte del autor del *Lazarillo*. La supresión de la cronología pone claramente de manifiesto el eclipse de la emoción principal en que se fundaba la conciencia del tiempo. Aludo a lo que Ibn Hazm denominaba «preocupación», don Santob, «cuydado profundo», y el Arcipreste de Hita, «cuidado dañoso».[21] Es decir, lo propio de una sombría tradición española, de lo que Américo Castro llama «el tema del vivir amargo».[22]

## El vivir amargo

No cabe explicar aquí la gran deuda que tengo con las ideas de Américo Castro, ideas hoy por hoy indispensables para interpretar los valores que encarna el *Lazarillo*. He mencionado la conciencia integral de la persona que engendra el género de la relación, el ambiente de persecución y de recelo en que la obra entera se sitúa.[23]

20. Esta rapidez final constituía, para la crítica tradicional, el mayor defecto del *Lazarillo*, la prueba irrefutable de su «falta de composición». Creo que mi explicación, sin ser suficiente, pues me limito a la disposición temporal de la novela, es necesaria para rebatir la opinión corriente. Además, el esfuerzo por ordenar «espacialmente» el *Lazarillo* tropezaba con una dificultad inútil: la brevedad de los tratados IV y VI. Estos capítulos son transiciones semejantes a las que inician el capítulo II y sobre todo el III. Me convence, por tanto, la idea de que el orden de los capítulos (es decir, un tratado para cada amo de Lázaro) no es obra del autor del *Lazarillo*. Idea que propuso Charles Philip Wagner (Prólogo a *The Life of Lazarillo de Tormes*, trad. L. How, Nueva York, 1917, pp. XXI-XXII), recogió Tarr (art. cit., pp. 405-414) y acepta de paso Bataillon (*op. cit.*, p. 21, n. 24). Son muy insuficientes, en particular, los títulos de los tratados I y VII.

21. Véase A. Castro, *op. cit.*, pp. 382 y 531.

22. Véase *ibid.*, pp. 533-544.

23. Acerca del *Lazarillo*, véase *La realidad histórica de España*, pp. 430, 533, 571-572 y 611. Urge explicar esta novela a la luz de los conceptos expuestos en dicho libro, sobre todo respecto a los hispano-hebreos: «inseguridad ontológica», recelo del qué dirán, noción del mundo como caos y fantasmagoría, tendencia a la crítica social, afán de preeminencia, etc. (véanse los caps.

El hombre vive en perpetua zozobra, en el filo de la vida y de la muerte, en lucha constante contra un contorno hostil. De tal ambiente es indivisible el sentido del vivir como angustia o cuidado. «Moría mala muerte», «... de manera que en nada hallaba *descanso*, salvo en la muerte», «... y luego me vino otro *sobresalto*», «... porque cierto en aquel tiempo no me debían de quitar el sueño los cuidados del rey de Francia». El autor emplea diversas palabras de sentido semejante: «congoja», «aflicción», «sospecha», «zozobra», y, al revés, «descuidado», «seguro», «consuelo», etc. Cierto que, según vimos antes, el héroe a veces experimenta satisfacción y alegría. Mas en estas ocasiones el placer es ante todo un «descanso», una victoria contra el sufrimiento. Cuando prueba el vino del ciego, por ejemplo, Lazarillo se encuentra «descuidado y gozoso». Adviértase que estos adjetivos son equivalentes. La alegría y el contento tienen un poder negativo, pues significan la supresión de la inquietud, el estar «descuidado».

La aceleración final de la novela hace patente no sólo un cambio radical en la fortuna de Lázaro, sino el triunfo de su voluntad. Así como Lázaro vive de día en día, de instante en instante, su memoria va atesorando las lecciones del pasado y su voluntad le mantiene en tensión continua hacia el futuro. El héroe renacentista, explica Georges Poulet, se enfrenta con el mundo, los hombres y el tiempo: «chaque être, essentiellement, se révélait, non plus comme un être créé qui reçoit constamment d'ailleurs son existence, mais comme une activité autonome, qui trouvait en elle-même des ressources inépuisables pour engendrer sa propre durée par la diversité de ses mouvements».[24] Mas esta actividad creadora, si se trata de un héroe novelesco, tropieza con innumerables estorbos y cortapisas. Lázaro se siente a la vez acorralado por estos estorbos y aguijado por su voluntad de existencia. En el combate, raras veces interrumpido, en-

---

XIII-XIV). Tengo presentes, además, el Prólogo a *La vida de Lazarillo de Tormes* (ed. Everett W. Hesse y Harry F. Williams, Madison, 1948), y las conferencias pronunciadas por el mismo Américo Castro en la Escuela de Verano de Middlebury, Vt. (julio de 1953).

24. Georges Poulet, *Études sur le temps humain*, París, 1950, p. IX: «todo ser, esencialmente, se revela no ya como un ser creado que constantemente recibe su existencia de otra parte, sino como una actividad autónoma, que encuentra en sí misma inagotables recursos para engendrar su propia duración por medio de la diversidad de sus movimientos».

tre «cuidado» y voluntad, reside el «vivir afanoso»[25] del héroe y el carácter novelesco de su vivir. Ni Lázaro es un ser pasivo, ni el mundo permite el ejercicio del todo libre o sin trabas de la voluntad. «Señor —explica el narrador—, yo determiné de arrimarme a los buenos.» Basado en esta determinación, Lázaro va franqueando lo mejor que puede los diversos obstáculos que se le oponen. No analizaré aquí las etapas que marcan este esfuerzo. Ello es que Lázaro poco a poco forja sus armas, templa su voluntad; y cuando por fin le es favorable la fortuna, sin vacilar elige el camino más útil para «alcanzar buena vida». No dicta el héroe, pues, los acontecimientos de su vida, ni tampoco se entrega al azar. Con angustia, pero también con ahínco, lucha con la existencia, hasta que por fin logra ponerse a salvo.[26] Y en el crisol de este vivir afanoso se funde la voluntad de acción del héroe. («L'espoir —escribe Sartre— est la pire entrave à l'action.»)[27] El golpe de fortuna final trae consigo la atenuación del cuidado y del sentido del tiempo, en que se intensifica el existir.

Recapitulemos lo más brevemente posible. La disposición temporal del *Lazarillo* es sumamente sencilla. Es un progreso unilinear, continuo, de andadura y velocidad cambiantes. Al principio, este progreso, encauzado en una vaga cronología, es muy rápido. La ausencia de todo tiempo personal manifiesta la niñez del héroe, su ignorancia del mundo. Después —capítulos del ciego, del clérigo y del escudero— la narración fluirá tanto más despacio cuanto más agudo sea el sufrimiento de Lázaro. Junto con este marcado *ralenti* emerge un *tempo lento* psicológico, que se perfila contra un fondo de indicaciones cronológicas. Perseguido por su mala fortuna, pero ayudado por el recuerdo de sus experiencias anteriores, Lazarillo vive lenta e

25. A. Castro, *op. cit.*, p. 382. Aparecía el hispano-oriental, escribe Castro, «... como una realidad que se va creando a sí misma, aguijada por el afán y la angustia» («Un aspecto del pensar hispano-judío», *Hispania*, XXXV [1952], p. 164).

26. De este inseguro combate con el azar arranca, según Leo Spitzer, la técnica novelesca del *Buscón*; véase «Zur Kunst Quevedos in seinem *Buscón*», en *Romanische Stil- und Literaturstudien II*, Marburgo, 1931, p. 97: «Der Zufall rollt die zahlreichen Hindernisse heran, in denen der Charakter sich bewähren muss: den Zufall aus dem Roman ausschalten wollen, heisst Forderungen, die dem Drama gelten, auf die Epik übertragen».

27. Jean-Paul Sartre, «Défense de l'existentialisme», en Gaëtan Picon, *Panorama de la nouvelle littérature française*, París, 1949$^2$, p. 523: «La esperanza es el estorbo peor para la acción».

intensamente. Con esta conciencia de la temporalidad queda puesto de relieve el carácter angustioso de la vida. Pero Lazarillo crece, aprende, acendra su voluntad. Tras el tercer tratado, observamos un velocísimo proceso de aceleración. Al final, Lázaro se siente inestablemente «descuidado»: ni gozoso, en realidad, ni afligido. La rapidez de las últimas páginas subraya la transición del cuidado al «descuido», del vivir en lucha con el mundo al mantenerse a una prudente distancia de él, con objeto de evitar sus escollos materiales, morales y sociales.

El examen detenido de una cuestión, decíamos antes, permite abordar problemas nuevos. Mi análisis temporal del *Lazarillo* conduce, en fin de cuentas, a acentuar la ambigüedad de la obra. Aludo a la tensión que en ella existe entre la afirmación de la persona y la desconfianza del mundo, en que el hombre se siente inseguro. A la desintegración del individuo suele corresponder, en otros casos (por ejemplo, en William Faulkner), la disolución del concepto del tiempo. En el *Lazarillo* sucede algo más complejo. La afirmación de la persona se vierte en una cronología a la vez íntegra y eludida, presente y ausente. El tiempo está ahí, sí, pero para ser vencido, así como la realidad social o moral está ahí para ser subyugada por la voluntad del héroe. Lázaro está o existe en el tiempo, pero sabe que su persona ha logrado hacerse a sí misma en la medida en que ha podido superar la conciencia, temporalmente experimentada, del existir urgente e inmediato. Precariamente, en vilo y sin apoyo, el hombre sobrevive porque se libera, en lo posible, de la angustia y del tiempo.

(1957)

# LOS SILENCIOS DE LÁZARO DE TORMES

## «Trente ans après»

¿Decir algo más acerca del *Lazarillo de Tormes*? Qué duda cabe que todo lector es y será muy dueño de responder, arrancando de su propio saber y del de su tiempo, a la llamada apremiante de las palabras y situaciones ficticias que componen lo que se nos aparece como una obra enigmática.[1] Quienes con notable exactitud vienen poniendo de relieve la polisemia del texto, o su multitud de significaciones, no logran en realidad sino estimular a críticos futuros y abrir el camino de nuevas interpretaciones. Aun así, no puedo sino preguntaros: ¿debemos y podemos decir algo nuevo? ¿Proyectar otra luz? ¿Delucidar pormenores del libro más editado, copiosamente anotado y detenidamente analizado de la literatura española? Temo que ello sea en muchos casos tarea ilusoria, aunque no imposible; y desde luego no previsible ni predecible —por quienes no poseemos, a diferencia del gran maestro el ciego, espíritu de profecía.

Es insólito y abrumador, en lo que a cantidad se refiere, el número de publicaciones que a lo largo de un siglo se han consagrado principal o exclusivamente a nuestra novela. Trescientas setenta y nueve, poco más o menos, recoge Joseph Ricapito, a quien tanto debemos en este terreno, en su *Bibliografía razonada* (Madrid, 1980) de hace siete años. A las que habría que sumar todas cuantas desde esa fecha han venido saliendo, con acelerado ritmo; y las que aquí,

1. Enigma y polisemia que Francisco Rico viene subrayando desde su «Problemas del *Lazarillo*», *Boletín de la RAE*, XLVI (1966), pp. 277-296. Para navegar en el océano bibliográfico de la picaresca es indispensable Joseph V. Ricapito, *Bibliografía razonada y anotada de las obras maestras de la picaresca española*, Madrid, 1980.

allá o acullá hoy se proyectan y traman. En cuanto a la calidad, que es lo que nos importa, es cierto que la plana mayor del hispanismo nativo, y muchas veces la del extranjero, ha producido de algunos años a esta parte libros y estudios y prólogos, acerca del *Lazarillo*, de excepcional valía. Nada prueba mejor el alto nivel de dicho hispanismo. ¿Qué no ocurriría si saberes y talentos comparables se volcasen sobre las obras de Cervantes, tan menesterosas de lecturas clarividentes? Amigos: ¿cómo no sería nuestro país si los españoles leyéramos a Cervantes?

Yo mismo cometí —confesando no ser más santo que mis vecinos— una edición, una parte de una tesis y algún artículo en torno al *Lazarillo de Tormes.* Cuando en mis tiempos de estudiante buscaba un tema de tesis doctoral de Literatura Comparada y mi maestro Amado Alonso me propuso los orígenes de la novela picaresca europea, las viejas investigaciones positivistas habían dejado de interesarnos. Sí parecía urgente desarrollar críticas de índole analítica y, apelando a la teoría de la novela, auténticamente literarias. Hoy, por supuesto, la situación es otra y nos vemos forzados, como Janos bifrontes, a interrogarnos sobre la oportunidad de más estudios lazarillescos.

Entiendo bien el hastío y torcido gesto de quien quisiera ver el texto desnudo, como por primera vez, despojado de valoraciones, limpio de pátina erudita. O cabe opinar que las distintas lecciones riñen y se desalojan recíprocamente, sin dar lugar a verdadero debate entre ellas, ni a ningún orden o progresión inteligible. Sólo quedaría, ¡ay!, la cronología, vale decir, el tiempo tristemente sucesivo: una historia de la crítica o de la recepción de nuestro relato, considerada como pretérita o caduca.

Examinar y ordenar los estudios del *Lazarillo* sí es tema legítimo para ponencias y tesis futuras. Aunque no será el mío, me permitiré dos observaciones al respecto.

Hay dimensiones estructurales del *Lazarillo*, como también rasgos de estilo, pormenores de expresión y alusiones históricas o literarias, que la crítica ha logrado iluminar de forma decisiva. Todo lector responsable de hoy tiende a absorber estos avances y a tenerlos de entrada por suyos.[2] Es decir, estos logros se convierten en materiales

2. Lo constata y muestra muy bien Víctor García de la Concha en *Nueva lectura del Lazarillo: el deleite de la perspectiva,* Madrid, 1981, pp. 7-13.

preliminares que cimientan las nuevas investigaciones. Reconocemos de común acuerdo el origen folklórico de algunas historietas y réplicas; o que la palabra *servicial*, en aquello de que la mujer de Lázaro es «diligente servicial»,[3] es un sustantivo; o que el relato es un escrito dirigido por el marido complaciente del último tratado al «Vuestra Merced» del Prólogo; o que lo mismo la «constitución» de la novela que su lenguaje hacen que el mensaje total sea ambiguo.[4] Ahora bien: cualquier elemento de éstos puede llevarnos a conclusiones muy disímiles; y hasta encontradas. Como toda lectura propende a ser parcial y selectiva, a destacar citas predilectas, a responder a preocupaciones distintas, o arrancar de premisas teóricas dispares, según las creencias, las ideologías y las modas, lo que los unos ponen de relieve los otros dejan en la sombra. Hay valores en que al parecer convenimos. Pero no por ello dejarán de surgir ideas poco menos que opuestas. Las dimensiones quedan y las significaciones evolucionan. Mientras tanto, a solas con el libro, tuteándome con él, sin más miramientos, mi lectura sigue siendo íntimamente mía.

Acaso no sea esta evidencia del todo baladí si advertimos la fuerza con que algunos vienen proclamando la nula existencia del texto como punto de partida de algo que pueda dignamente denominarse una interpretación. Tan ingenuo es el viejo empirismo epistemológico, a mi entender, como el relativismo egocéntrico que hoy cultivan ciertos filósofos frustrados y filólogos aficionados. Pero en España, por fortuna, algo queda de la teoría de los valores que explicaron Dilthey y Max Scheler; y luego don José Ortega y don Américo Castro. Es perfectamente hacedero que un lector, y hasta toda una generación de estudiosos, partiendo de su propia sensibilidad y de la curva de su experiencia histórica, capten y den vida y presten su voz a unos valores que permanecían ahí latentes, en el texto, pero yacían inertes, mudos, o silenciados. Yo agradezco de corazón a la crítica del *Lazarillo* el haber hecho semejante proceso palpable.

Pienso además que los comentarios existentes no se ordenan solamente de dos maneras: sea como grata unanimidad; sea como con-

3. «Fulana es buena *serviciala*, dícese por referencia a las criadas de servir», en Santiago Alonso Garrete, *El dialecto vulgar leonés hablado en Maragatería y Tierra de Astorga*, Astorga, 1909, p. 242. ¿Es acaso un leonesismo?
4. Aludo a unas palabras de Alberto Blecua, Introducción a *La vida de Lazarillo de Tormes*, Madrid, 1972, p. 34.

fusión sin remedio. Una reflexión metacrítica descubre bifurcaciones y alternativas. Se ha dicho, por ejemplo, que si para el lector actual el Lázaro maduro y cínico del final es el fulcro de la narración, «para los hombres del Siglo de Oro quien está al centro de la obra es Lazarillo, el pequeño personaje folklórico del mozo de ciego». Ahora bien, hasta cierto punto esta polaridad es aún vigente sincrónicamente. Cierto es que nuestra percepción de lo cómico ha cambiado y que hay burlas que ahora nos resultan dolorosas. Por mucho que piense que lo principal del relato no es lo que pasa sino a quién pasa, según formulación de Francisco Ayala,[5] y que nos hallamos ante una «relación» por medio de la cual el protagonista se justifica, modela y afirma a sí mismo, hay instantes sin duda en que el «relato», aquello que sucede, por ejemplo en la casa del escudero, logra atraer plenamente nuestra atención. El narrar y lo narrado son planos que se requieren mutuamente.

Un análisis magistral del primer tratado, realizado por Margit Frenk, muestra que el yo-narrador entra y sale, aparece y se eclipsa, con arreglo al *tempo* del relato; y que incluso esas intermitencias estructuran el capítulo, funcionando como transiciones entre escena y escena.[6] Acepto esta corrección y sólo tengo por conveniente agregar que quizás algunas dificultades se disipen si tomamos en consideración la diferencia que media entre una primera lectura y una segunda lectura o relectura. Nosotros somos, en el fondo, relectores. El *Lazarillo* es a todas luces una obra en grado sumo intratextual —todos los momentos de la historia se entretejen y enriquecen recíprocamente.[7] Pero la primera lectura del relato no puede sino pasar del antes al después. Tan sólo las siguientes —acaso menos novelísticas y más semánticas— advierten la proyección del después sobre el antes, adentrándose en el entramado de la intratextualidad; y hasta

5. Véase Francisco Ayala, «Formación del género *novela picaresca*», en su *Experiencia e invención*, Madrid, 1960, pp. 127-147.

6. Véase Margit Frenk Alatorre, «Tiempo y narrador en el *Lazarillo* (episodio del ciego)», *NRFH*, XXIV (1975), pp. 197-218.

7. «Trenzadísimos hilos que tejen el conjunto del relato», según asimismo Francisco Rico, que explica —en «Para el Prólogo del Lazarillo: El deseo de alabanza», en *Actes Picaresque Espagnole*, ed. E. Cros, Montpellier, 1976, p. 102— cómo «se extrema una de las técnicas esenciales del *Lazarillo*: ofrecer primero unos elementos con apariencias de autonomía, de valor propio; y mostrarlos luego subordinados a un diseño mayor, mudándolos de sentido, merced a la introducción de nuevos datos».

qué punto el relato es algo que la relación o narración del héroe maduro aprovecha y manipula.

Para el estudioso de la literatura, como para el científico que se respeta, el desafío primordial es habérselas con la pregunta: ¿desde qué problema me aproximo yo al objeto de investigación? No basta con transitar el camino abierto por otros; o aplicar oportunas teorías foráneas. Si oteamos el itinerario de la crítica, no creo que haya problema cuya resolución sea total, es decir, cuyo examen se haya agotado absolutamente; puesto que se introducen saberes nuevos y datos inéditos, que alteran los planteamientos. Pero sí se nota muy bien que hay un instante en que nuestro enfrentamiento con determinado problema ha alcanzado un nivel lo suficientemente alto de inteligencia como para que nos parezca aconsejable mudar de afán y de cuestionamiento. La historia metacrítica a la que vengo aludiendo podría así centrarse en referir las vicisitudes de unos problemas dominantes, no sin destacar opciones, polaridades y campos semánticos dispares.

## Entre la oralidad y la escritura

Hay un problema, tan importante como complejo, que muchos tenemos presente en la actualidad y que, en lo que al Siglo de Oro se refiere, se vincula a los trabajos de estudiosos como Maurice Molho y Maxime Chevalier: el de la relación entre oralidad y escritura. Se trata, que yo sepa, de una cuestión aún abierta, o, si se prefiere, de un complejo de interrogaciones que se entrecruzan y de tal suerte siguen aún suscitando confusiones. La oralidad, por ejemplo, abarca lo mismo la llamada hoy «literatura oral» que el habla extraliteraria. Y su contraste con la escritura —tanto más relativo cuanto más nos interesen las ocasiones en que las dos se entreveran y entremezclan— no coincide por fuerza con la distinción entre «cultura popular» y «cultura escrita», ya que aquélla era en gran parte auditiva; es decir: la palabra escrita primero y luego leída o recitada o declamada, mediante diferentes cauces y mediaciones que no conviene olvidar, llegaba a oídos de muy variadas multitudes.

No puedo aquí sino abordar el problema con motivo del *Lazarillo*, preguntándome si no nos hallamos ante algo más radical, para la constitución de la novela, que la mera introducción de unos cuente-

cillos populares o que lo que suele llamarse la «fecundación profunda de una cultura escrita por una cultura popular».[8] Hay un proceso de comunicación que recorre, a mi entender, el *Lazarillo* entero, como una corriente ininterrumpida de lenguaje vivo, y que conduce no ya del habla a la escritura sino de la escritura al habla y sobre todo a la experiencia individual de la palabra.

Hace la friolera de treinta años dije que el *Lazarillo* es una «epístola hablada».[9] Amigos: permitidme que confiese un dato personal. Detesto los refritos (salvo en su acepción literal y gastronómica). No sostengo hoy el oxímoron de marras, a través del cual vislumbraba algo cuyo ámbito es más que epistolar: la oralidad. «No quiere decir esto —puntualiza Alberto Blecua— que el *Lazarillo* sea una simple carta-coloquio, sino que el autor ha acudido a este género para justificar el relato autobiográfico.» [10] De la carta de relación,[11] la carta-ensayo o la «carta mensajera» al *Lazarillo*, o sea, a lo que ya es novela, aclara Víctor García de la Concha que media una distancia considerable, que «otros cauces» ayudarían a cubrir.[12] Nos hallamos ante una pluralidad de estímulos, cuya confluencia hace posible la extraordinaria originalidad de una obra que utiliza las convenciones de la correspondencia sin llegar a ser meramente epistolar. Las convenciones son las de la carta-réplica noticiosa, en que se comienza por responder a un destinatario, recalcando así que se trata de una auténtica co-respondencia. Los autores de cartas más o menos ficticias e imaginarias recurren a tal procedimiento para darnos la sensación de que no lo son: así fray Antonio de Guevara en sus *Epístolas familiares* de 1539 —«Mandáisme que os escriba ...» (I, 16), etc.— y los autores de novelas sentimentales, hasta que surge aquélla en que

8. Jean-Marc Pelorson, «Cultura escrita y cultura popular», en *Historia de España*, ed. M. Tuñón de Lara, Barcelona, 1982, vol. V, p. 271.
9. «La disposición temporal del *Lazarillo de Tormes*», *Hispanic Review*, XXV (1957), p. 268 (p. 54 del presente libro).
10. A. Blecua, Introducción, p. 25.
11. Según propone Dario Puccini; véase su «La struttura del *Lazarillo de Tormes*», *Annali delle Facoltà di Lettere, Filosofia e Magistero dell'Università di Cagliari*, XXXIII, 2 (1970), pp. 89-101. Me parece (y ha parecido) justo insistir en este aspecto testimonial del *Lazarillo*; y en todo cuanto debe el surgir de la novela en España a la fecundación de la escritura ficticia por la que no lo era principalmente. Pienso también, con V. García de la Concha, que nuestra obra es plurigenérica y plurigenética (véase nota 12).
12. *Nueva lectura ...*, p. 70.

desaparece el narrador y todo se reduce a la correspondencia de los dos amantes, el *Proceso de cartas de amores* de Juan de Segura, de 1548: «Escribísme, mi señora, que no sois servida que más os escriba ...». El exitazo de Guevara, el logro de Juan de Segura —reeditado en Venecia junto con las cartas escritas en refranes de Blasco de Garay, en 1553—, el interesante *Libro de cartas mensajeras* de Gaspar de Texeda (1547, 1549, 1555),[13] las epístolas latinas de los humanistas y reediciones de sus escritos teóricos, como el *De conscribendis epistolis* de Erasmo (1522) y el de Vives (1536), y el torrente de *lettere volgari* que aparecen precisamente en Venecia tras la audaz innovación del primer tomo de Aretino (1537), señalan todos conjuntamente la tremenda ola de epistolaridad que a mediados del siglo XVI recubre a España e Italia.[14] No es de sorprender el uso de esta forma de comunicación tan conocida en la vida social cotidiana, como recurso que desencadena el relato autobiográfico de Lázaro y procura crear la sensación de que, dicho sea con título futuro de Diderot, *ceci n'est pas un conte*. Superchería utilitaria, en suma, digo con el sustantivo de Francisco Rico: «hasta tal punto importaba pretender que Lázaro era un ser real, y auténtica su carta a Vuestra Merced, que el autor renunció a descubrirnos su nombre. La superchería había de ser impecable: sólo así podía comparecer ante el público un producto tan ajeno a los usos de la época, sólo así el *yo* de Lázaro podía ejercer toda su fuerza».[15] Engaño útil y quizás indispensable, repito, para que pudiera verificarse el misterioso tránsito de la palabra hablada a la escritura. Claro está que los engañados o burlados eran los lectores del siglo XVI.

Lo sorprendente de veras y curioso es que Lázaro —el personaje— sea capaz de escribir una carta y redactar su autobiografía. Pues ¿cuándo se nos dice que Lazarillo, o el Lázaro mayor de edad, aprendió a escribir? Ni el ciego podía leer y por lo tanto enseñarle al mozuelo otra cosa que la jerigonza de su oficio, que luego no recordará la pluma de Lázaro, o las oraciones, rezos, pronósticos y otros géneros de oralidad celestinesca que practicaba; ni el clérigo y el

13. Estudiado por V. García de la Concha, *Nueva lectura ...*, pp. 64-69.
14. Véase mi «Notes toward the Study of the Renaissance Letter», en *Renaissance Genres*, ed. Barbara K. Lewalski, Cambridge, Mass., 1986, pp. 70-101.
15. F. Rico, «Puntos de vista. Posdata a unos ensayos sobre la novela picaresca», en *Edad de Oro, III*, Universidad Autónoma, Madrid, 1984, p. 229.

escudero, paupérrimos los dos, querían o podían permitirse el gasto considerable que suponía entonces adquirir un libro.[16] Resume Maxime Chevalier que durante el siglo XVI quedaba excluida de la lectura el 80 por 100 de la población española —proporción, ésta, que resulta poco elevada si tenemos en cuenta que en Francia, Alemania e Inglaterra no más del 20 por 100 sabía leer y escribir dos siglos más tarde; y que en Italia aun en 1881 el 67 por 100 no sabía leer.[17] Y además la lectura, como la escritura, era propia de ciertas clases solamente: «la casi totalidad de los aldeanos y del proletariado urbano, por una parte, importante fracción de los artesanos, por otra, quedan al margen de la civilización de la escritura ... Su cultura —pues no carecen de ella— es cultura fundamentalmente oral, a base de refranes, de cuentos tradicionales, de romances y canciones».[18]

No se olvide que la cultura del pueblo, en su vertiente pasiva o receptora —característica de todas las clases sociales—, era también *auditiva*, según recalcan Godzich y Spadaccini. Este adjetivo —más sencillo y claro que el *semiorale* o el *semiletterario* de Schende—[19] denota las múltiples ocasiones en que el analfabeto atiende a la lectura de un texto escrito, o a su aprovechamiento: en la iglesia, el trabajo colectivo, la feria, la fiesta o las horas de ocio. «Il se trouve toujours, même dans le plus pauvre village, quelqu'un, curé, bedeau, soldat rentré au pays, qui sait lire; et peut, sous la chandelle, ou dans la flamme du foyer, faire la lecture pour tous.» [20] Estas palabras son

16. Véase Maxime Chevalier, *Lectura y lectores en la España de los siglos XVI y XVII*, Madrid, 1976, p. 22.

17. Véase Rudolf Schende, «Canali e processi di circolazione della letteratura scritta e semiorale tra gli strati subalterni europei nel Settecento e Ottocento», en *Oralità e scrittura nel sistema letterario*, ed. G. Cerina, C. Lavinio y L. Mulas, Roma, 1982, pp. 49-61.

18. Chevalier, *op. cit.*, p. 14.

19. Véanse, de Wlad Godzich y Nicholas Spadaccini, «Popular culture and Spanish literary history», en su *Literature among Discourses: the Case of the Spanish Golden Age*, Minneapolis, 1986, pp. 41-61; y R. Schende, art. cit., p. 54: «tra lo stato di analfabetismo e *literacy* esiste una serie di processi di communicazione semiorale e semiletterario. Si intende qui il passaggio di contenuti didattici da un letterato, che transmette quanto letto, a un pubblico illiterato».

20. Robert Mandrou, *De la culture populaire aux 17e et 18e siècles*, París, 1985², p. 22: «siempre se encuentra, hasta en la más pobre aldea, alguien, cura, sacristán, soldado regresado a su pueblo, que sabe leer; y que puede, junto a la vela, o a la llama del hogar, realizar la lectura para todos»,

de Robert Mandrou, que ha consagrado un libro ya clásico a la *bibliothèque bleue* que se imprime a principios del siglo XVII en Troyes y se difunde durante dos siglos por todas las zonas de lengua francesa (pero no occitana): libritos in-12, o in-32, de pocas páginas y cubierta azul, que los merceros y otros pequeños comerciantes ambulantes venden por los pueblos. Ahora bien, los pliegos sueltos (que merecen ser estudiados y entendidos muy a fondo) se imprimen y diseminan en España con más de cien años de anterioridad. He aquí un nivel de cultura más próximo al itinerario de Lazarillo; pero que queda aún muy lejos de la capacidad del escritor. Es decir, de quien se afirma y presenta como tal en el Prólogo.

Lázaro es hombre de espacios abiertos, no de cámara y recinto cerrado. Lázaro nace, por decirlo así, al aire libre, se educa con su maestro el ciego por calles y campos —donde más sufre es en una u otra casa, emblema del vacío, la ausencia, la pobreza—[21] y vuelve al aire libre para practicar el oficio de pregonero —«que fue un oficio real, viendo que no hay nadie que medre, sino los que le tienen».[22] El oficio es en verdad oral, ya que nuestro pregonero no lee bandos o proclamaciones, sino anuncia vinos, perora en almonedas y declara delitos —según precisa el texto— en voz alta. «Le toca acompañar los que padecen persecuciones por justicia y declarar *a voces* sus delitos.» Esta conclusión es sumamente coherente si la miramos como la fase final de un relato donde nadie lee ni escribe (salvo Ovidio, a quien alude el narrador con motivo de las toledanas a quienes el escudero dice «más dulzuras que Ovidio escribió») y en que por otro lado buen número de escenas decisivas dependen del uso de la palabra hablada, como las hazañas del ciego, del clérigo y del buldero, que truecan todos palabras por reales y maravedíes. Es lo que Harry Sieber ha puesto vigorosamente de relieve en su libro sobre nuestra novela;[23] y también en un conciso resumen que creo conveniente citar:

> From the blind beggar [Lazarillo] learns the magic quality of words: they produce money from unsuspecting alms-givers. From

21. Véase Didier Souiller, *Le Roman picaresque*, «Que Sais-je?», París, 1980, p. 20.
22. Cito en esta conferencia la edición de Alberto Blecua (véase nota 4).
23. *Language and Society in «La vida de Lazarillo de Tormes»*, Baltimore, 1978.

> the priest who says mass every day, Lazarillo perceives that his «sacred» words bring forth money as well as food. From the squire he learns that honour is as «real» as the language used to create it. But the most important lesson he learns is from the pardoner ... His ecclesiastical rhetoric is so polished that through a series of carefully staged tricks and a masterfully delivered sermon, his congregation is totally deceived into buying his pardons ... Lázaro [al dirigirse luego a Vuestra Merced] faces a sceptical audience ... His understanding of the power of language is put to its ultimate test. While disclosing but simultaneously «blinding» the reader into accepting his dishonourable situation, he is able to sell himself and thus to survive.[24]

Efectivamente, varios de los amos de Lazarillo se ganan la vida hablando y, desde tal punto de mira, el ejemplo mejor y momento culminante es el discurso del buldero. Hablando es posible sobrevivir, ganar, persuadir, engañar y mejorar estado. La naturaleza de la carta que Lázaro manda a Vuestra Merced será, como tal escritura, diferente; pero su función será más o menos la misma. La lengua hablada y la escrita, vistas pragmáticamente, no se separan, sino se confunden.

Así pensamos quienes hemos leído el *Lazarillo* más de una vez, seleccionando y ordenando a nuestro antojo los componentes de la historia. Pero una primera lectura, o una interpretación más respetuosa del relato mismo, arranca del Prólogo y de la autopresentación del Lázaro escritor como *fait accompli.* «Lázaro se produce en el prólogo como escritor, y habla como tal», resume Fernando Lázaro

24. Harry Sieber, *The Picaresque*, Londres, 1978, p. 16: «del mendigo ciego aprende Lazarillo la cualidad mágica de las palabras: producen el dinero de quienes sin suspicacia dan limosnas. Del clérigo que dice misa todos los días, Lazarillo percibe que sus "sagradas" palabras obtienen lo mismo dinero que comida. Del escudero aprende que la honra es tan "real" como el lenguaje que la crea. Pero del buldero es de quien aprende la lección más importante ... Su retórica eclesiástica es tan consumada que los parroquianos, mediante una serie de tretas cuidadosamente escenificadas y un sermón magistralmente pronunciado, quedan engañados y compran sus bulas ... Lázaro hace frente a un público escéptico ... Se somete a prueba final su comprensión del poder del lenguaje. Al revelarse y al "cegar" simultáneamente al lector hasta que acepte su deshonrosa situación, es capaz de venderse a sí mismo para de este modo sobrevivir».

Carreter.[25] No se trata del simple autor de una carta, esa mínima prueba de alfabetización, o de un usuario más del manual de cartas mensajeras de Gaspar de Texeda —si nos reducimos, ¡mucho cuidado!, al Prólogo. De entrada Lázaro se introduce como hombre de letras. Cuatro veces leemos en el Prólogo el verbo «escribir», dos veces «leer», dos «letras», una «libro», y hasta dos veces «artes», con el sintagma «las artes y letras». Todo ello consigue unos efectos que la crítica ha analizado muy a fondo. Pues este arranque es, en efecto, tan complejo y astuto como la doble intencionalidad del lenguaje que emplea Lázaro. En primera instancia, el escritor se dirige a un gran público exterior a la novela, y que puede considerarse lo que Darío Villanueva denomina *lector implícito representado*, «imagen incorporada del público receptor».[26] Frente a él se antepone la honra futura del escritor, que bien a las claras nos dice que el anhelo de alcanzarla «cría las artes». Y no sin olvidar cierto público más concreto —los que «[Fortuna] siéndoles contraria, con fuerza y maña remando salieron a buen puerto»— y cómplice también, al terminar el Prólogo: o sea, ese *homo novus* (o *self-made man*), ensalzado por Buonaccorso da Montemagno o Sánchez de Arévalo, que comenta R. W. Truman.[27]

Y en segundo lugar, por supuesto, aparece el enigmático «Vuestra Merced», que es el *narratario*, según Darío Villanueva, o «destinatario interno del relato». Y nótese que los dos enunciatarios se superponen, por ejemplo, en una misma frase, la última del

25. F. Lázaro Carreter, «*Lazarillo de Tormes*» *en la picaresca*, Barcelona, 1972, p. 42, n. 37.

26. D. Villanueva, «Narratario y lectores implícitos en la evolución formal de la picaresca», en *Estudios en honor a Ricardo Gullón*, ed. L. T. González del Valle y D. Villanueva, Lincoln, Neb., 1984, p. 346. Véase Didier Coste, «Trois conceptions du lecteur et leur contribution à une théorie du texte littéraire», *Poétique*, 43 (1980), pp. 354-371, que distingue entre *lecteur virtuel* y *lecteur inscrit*. Véase también, para los enunciatarios o destinatarios del relato, el análisis narratológico de Elsa Dehennin, «Lazarillo de Tormès comme parole de discours et parole de récit», *Les Langues Néo-Latines*, 220 (1977), pp. 21-23.

27. Véase R. W. Truman, «Lázaro de Tormes and the *Homo novus* tradition», *Modern Language Review*, LXIV (1969), pp. 62-67. Razona Félix Carrasco que la redacción del relato tiene que ser posterior a la acción final del tratado VII: véase la Introducción a su muy útil edición del *Lazarillo de Tormes*, Madrid, 1982, pp. 15-17. ¿Es éste el silencio que cubre la alfabetización de Lázaro?

Prólogo. Entonces la deshonra pretérita de Lázaro, con las salpicaduras que pudieran alcanzar a Vuestra Merced, origina no sólo el intento de apología y persuasión que es la relación autobiográfica, sino la ansiada honra del escritor. ¿Cuándo más que tratándose de quien de tal suerte estrena un honor merecido y no falaz? ¿Y asimismo demuestra el progreso social —quien buscaba semejante progreso aspiraba a saber escribir— del hijo de molinero convertido en humilde pregonero? Una cierta distancia se cubre con el paso de hijo de molinero, o mozo de ciego, a pregonero; y otra segunda, harto más notable, con el silenciado paso de pregonero a escritor.

Este último avance cultural y social es lo que el *Lazarillo* (a diferencia del *Guzmán de Alfarache*) no describe ni relata nunca. Nada más propio de «esta pequeña maravilla artística de reticencia»[28] —Juan Bautista Avalle-Arce *dixit*— que este tan arduo equilibrio entre lo dicho y lo no dicho. Comenta también George Shipley el arte de eludir —y de aludir— que hábilmente practica el narrador-protagonista: «Lázaro is a very early, as well as a finely realized, example of an unreliable narrator».[29] ¡Y tan *unreliable*! Pues sus silencios son no sólo incontables sino de muy diversa índole. Los hay que sirven de transición entre episodio y episodio, o capítulo y capítulo. Hay trechos enteros, como el tratado IV, sobre el fraile de la Merced, que son resúmenes (los *sommaires* de Genette) elípticos.[30] Personajes que hurtan el bulto, aunque no del todo, por vía de alusión, como el capellán de callada estirpe judía (tratado VI), que descansaba los sábados. Otros en que el silencio penetra las palabras mismas, evocando refranes y simbolismos tradicionales, como el maestro de «pintar panderos» (tratado VI), cuya sugerencia sexual Shipley aclara en extraordinario artículo —recuérdese a Trotaconventos (estrofa 705 del *Libro de buen amor*):

28. J. B. Avalle-Arce, «Tres comienzos de novela», *Papeles de Son Armadans*, XXXVI, n.º 110, p. 193.
29. G. Shipley, «The Critic as Witness for the Prosecution: Making the Case against Lázaro de Tormes», *PMLA*, XCVII (1982), p. 186: «Lázaro es un ejemplo muy temprano, así como muy bien conseguido, del narrador no fiable».
30. Véase mi *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, 1985, p. 210.

Muchas bodas ayuntamos que vienen a repintajas;
muchos panderos vendemos que non suenan las sonajas.[31]

¿Aumenta el grado de alusividad a partir del tratado IV? Desde luego la omisión que acabo de señalar —la alfabetización y literarización de Lázaro— es de las más audaces y más hábiles. No es en realidad sino un blanco, el de las páginas posteriores al final. Es natural que, cerrando el libro, no lo notemos. Y cuando volvemos a empezar, se introduce y se impone de inmediato el hombre de letras como hecho consumado.

Claro está que las dimensiones de la vida social española de mediados del siglo XVI se distinguen radicalmente de la ficción novelesca. «No debemos, en modo alguno, mezclar la circunstancia objetiva externa con la realidad de la novela; por ello apunto a sus datos intrínsecos.» [32] De acuerdo con estas palabras de Víctor García de la Concha, yo apunto unas omisiones funcionales que forman parte de la estructura de la obra misma; pero cuya diferenciación, respecto a los datos extrínsecos del existir social, posibilita y requiere todas las mañas y artimañas ilusionistas del gran narrador, como ante todo la ficción pseudoautobiográfica y esa superchería del anonimato que Rico pone de relieve. El lector de la época partía tanto de un horizonte de expectativas literario como de un horizonte de expectativas (*background expectations*, dicen ciertos sociólogos) [33] real y cotidiano. Lo milagroso del mal bautizado «realismo» de la novela, sobre el que volveré más adelante, es que logra manejar o superar ambos horizontes mediante las elusiones, alusiones e ilusiones del arte narrativo.

31. Citado por Shipley, «A Case of Functional Obscurity: the Master Tambourine-Painter of *Lazarillo*, Tratado VI», *MLN*, XCVII (1982), p. 236.

32. *Nueva lectura ...*, p. 41. F. Lázaro Carreter ha aclarado la relación entre el «ideal verista» de la época y el artificio de la autobiografía, a la que me refiero aquí: véase *op. cit.*, I, cap. 9, «Lo autobiográfico y la ilusión realista».

33. Como Erving Goffman y Harold Garfinkel. Véase, de éste, «Studies in the Routine Grounds of Everyday Activities», *Social Problems*, XI (1963-1964). [Terminado ya este ensayo, recibo el escrito en que F. Rico ofrece importantes aclaraciones acerca de la superchería autobiográfica, *Lázaro de Tormes y el lugar de la novela*, discurso leído ante la Academia Española, Madrid, 1987.]

## VIVIR DEL CUENTO

Tengo presente, como tantos estudiosos de hoy, la ya clásica y fundamental distinción de Gérard Genette entre relato (el discurso narrativo que leemos), historia (la sucesión de acontecimientos que el discurso construye) y narración (el acto de contar).[34] Lo que venimos viendo es que la historia en el *Lazarillo* excede con mucho al relato.

También advertimos que la narración se manifiesta como acto de escribir, lo cual no acontece en muchísimos cuentos y novelas, por ejemplo en el *Decamerone* de Boccaccio. Terminado el Prólogo, el *homo litteratus* se apea de su encumbramiento, pasando a ser un proyecto; y el protagonista se pone a escribir una carta autobiográfica. La convención *sine qua non* de una carta literaria —sea cual fuere su carácter o su origen— es que ha de ser una forma de *escritura.* La epístola poética, por ejemplo, tan lograda en España, de Garcilaso a Lope, no es poesía lírica, más o menos vocal o musical, puesto que se presenta como correspondencia escrita.[35] Verdad es que nuestro escritor novel apela de cuando en cuando a giros como «Vuestra Merced oirá», «no digo más», «así como digo», etc. Nada más corriente, ya que el tránsito de lo oral a lo escrito es propio desde muy antiguo de la carta en general: gozne entre la oralidad y la escritura, al que se debe no una supuesta espontaneidad de la correspondencia epistolar, sino un acusado grado de convencionalidad. Ahora bien, no nos llamemos a engaño: esa transmutación (como el realismo novelesco que mencioné hace un instante) supone también el empleo, manipulación o superación de una diferencia. Los dos términos polares de lo que se nos aparece, por un lado, como una evidentísima y radical disparidad, se implican y evocan mutuamente, por otro, en el arte de la novela. El tránsito de lo oral a lo escrito, merced a tal diferencia, pero también en contra de ella, puesto que el habla es lo que manifiesta en primera instancia el poder del lenguaje, según mostró Harry Sieber, es algo que acontece una y otra vez en el *Lazarillo.*

Recordemos ahora algunas vertientes de esta relación: lo

34. Véase G. Genette, «Discours du récit», en *Figures III*, París, 1972.
35. Véanse *Entre lo uno y lo diverso*, pp. 168-169; y «Notes toward the Study of the Renaissance Letter» (nota 14).

hablado en la novela; las referencias no explícitas al habla; la incorporación de cuentecillos populares; y el uso de saberes retóricos.

Salta a la vista la introducción directa de la lengua hablada como diálogo. Es tan importante que es difícil no tomar en consideración la *Celestina*, la comedia latina y humanística [36] y, por supuesto, la poesía épica. La hibridación de la narración con el diálogo se remonta a los orígenes de la literatura narrativa de Occidente, que fueron orales. La mitad de la *Ilíada* es discurso; y las dos terceras partes de la *Odisea*. El único momento en que la palabra cesa de imitar lo vivido por vía de diferencia, y se reproduce a sí misma, sin salir del ámbito del lenguaje, es el diálogo. En ese instante la narración cede absolutamente el paso a la historia. Es decir, la narración, como actividad explícita, desaparece; y la historia coincide *grosso modo* con el relato.

No puedo estudiar a fondo en esta ocasión los usos del diálogo en el *Lazarillo* y me ceñiré a apuntar que la supeditación de la narración al relato hablado es exactamente lo que tiende a verificarse en el tercer tratado. ¿Por qué y cómo? Creo que porque la interpretación de lo que acaece incumbe en esos momentos *a los personajes mismos*. No es sólo el Lázaro maduro quien desde el presente interviene y explica. Entre los primeros tratados y el tercero observamos un cambio decisivo. Lo sucedido en los dos primeros se compendia en una suerte de contienda o lucha por vivir y sobrevivir, a fuerza de ingenio, en torno a algún objeto codiciado: jarras, uvas, arca, etc. Franco Ferrucci destaca dos esquemas primordiales en Homero: en la *Odisea* el viaje de regreso; en la *Ilíada* el asedio (a un objetivo central que resulta en fin vacío y aniquilado).[37] Con el ciego y el clérigo lo que predomina es el asedio. Pero lo que sucede, tan originalmente, en el tratado tercero es de índole interior. Nos hallamos ante

36. La comedia humanística introduce con frecuencia a personajes bíblicos, como los dos Lázaros del Nuevo Testamento que *confluyen* en el nuestro: el mendigo llagado (*Lucas*, XVI) y el resucitado (*Juan*, XI). Así, el *Lazarus Mendicus* (1541) del jerónimo neerlandés G. Macropedius: véase sus *Fabulae Comicae*, Utrecht, 1552-1554, que recoge sus comedias completas. A. D. Deyermond muestra con fuerza dicha confluencia en «Lazarus and Lazarillo», *Studies in Short Fiction*, 2 (1965), pp. 351-357. Es una de las contribuciones del estudio en profundidad de Stephen Gilman, «The Death of *Lazarillo de Tormes*», *PMLA*, LXXXI (1966), pp. 149-166.

37. Véase F. Ferrucci, *L'assedio e il ritorno*, Milán, 1974.

un proceso de *conocimiento*. De Lazarillo por el escudero; y del escudero por Lazarillo. Por ello tiende a retirarse el narrador, a fin de que los personajes mismos se expliquen. ¿No sentimos que nos encontramos en un momento decisivo de la historia de la novela? ¿Cuándo interesa menos la acción que el esfuerzo por superar, como parte de la vida misma, la opacidad de los seres humanos?

Por ello culmina también en el tercer capítulo el uso del aparte.[38] Son dos los apartes en el primero, tres en el segundo y siete en el tercero. Procedentes de la *Celestina* y la comedia latina, la novedad consiste en introducirlos en una autobiografía. A veces Lázaro intercala en un diálogo con el escudero, que es todo disimulo y mentira, una gota de verdad por medio del aparte. Otras veces Lazarillo a solas pronuncia un monólogo, en que por fin aflora el hombre interior y hasta se reiteran palabras, ni inusitadas ni fraudulentas, de origen bíblico: «¡Grandes secretos son, Señor, los que Vos hacéis y las gentes ignoran!», etc. Y Lazarillo, dirigiéndose a sí mismo, aclara lo que ha observado y entendido en el comportamiento de su amo. No así en los tratados siguientes, en que leemos sólo un aparte, la narración vuelve a dominar la historia y perdemos de vista la interioridad del héroe, que prosigue con su odisea.

Además, el amo más enigmático que le toca conocer a Lazarillo, que es el escudero, se interpreta a sí mismo. Es un fragmento de autobiografía oral, nada breve, en que el escudero da cuenta de sus orígenes y relata algo de su vida, fortunas y adversidades. Esta vez es Lázaro el narratario —o «paranarratario», según la terminología de Darío Villanueva.[39] Previamente era Lázaro quien se había visto forzado a dar explicaciones: primero, a las autoridades que le preguntaron por los hurtos del Zaide —«como niño respondía y descubría cuanto sabía con miedo»—, y en el tercer tratado, con muy disminuida veracidad, al escudero mismo: «yo le satisfice de mi per-

38. Véanse Douglas M. Carey, «Asides and Interiority in *Lazarillo de Tormes*. A Study in Psychological Realism», *Studies in Philology*, LXVI (1969), pp. 119-134; y Charles Minguet, *Recherches sur les structures narratives dans le «Lazarillo de Tormes»*, París, 1970, pp. 71-72.

39. Véase Villanueva, art. cit., p. 351. Sobre el *Lazarillo* como *exemplum* o relato ejemplar, el que Lázaro ofrece con su propia persona (trenzado con la no-ejemplaridad de los amos, digo aquí), véase D. Puccini, art. cit., pp. 70-77. (Es lo que procuré destacar en el arte del *Abencerraje*; véanse las pp. 148-153 del presente libro.)

sona lo mejor que mentir supe, diciendo mis bienes y callando los demás, porque me parescía no ser para en cámara». Ahora es Lázaro quien escucha y percibe el género de verdad que es aquello en que un hombre procura creer para justificarse, o las ficciones y fábulas *sobre las cuales construye su vida.* En ese momento, tan novelesco también, el protagonista cede la palabra a *otro* y reconoce que lo es: un ser como él —solitario, autónomo, oculto, extraviado— y sin embargo diferente. Ante la mirada del huérfano, que lo es no sólo de padre sino de ejemplo imitable, de autoridad acatable, una esperanza más se viene abajo. Todos los modelos virtualmente superiores se han ido desmoronando, implacablemente, uno tras otro. Sólo quedará el envés del modelo por imitar: el disimulo, la escenificación, el lenguaje que levanta esquemas imaginarios para vivir y sobrevivir.

Y Lázaro comenta: «desta manera lamentaba *también* su adversa fortuna mi amo, dándome relación de su persona *valerosa*». Fijémonos en el «también» y en el adjetivo que califica «su persona». Vale decir que la ironía implica no sólo la autobiografía del escudero sino aquella que la contiene, la del propio Lázaro. Ya observamos que en este relato tan notablemente intratextual los distintos componentes se refuerzan mutuamente. En este caso nos encontramos ante un ejemplo de duplicación interior: el elemento menor refleja en miniatura el arte del conjunto —*en abîme*, como dirá André Gide.[40]

Interesa, en segundo lugar, una clase de intervención hablada que el elíptico relato no reproduce, pero cuya existencia en la historia se refiere de pasada. Se nos comunica que alguien dice o cuenta algo, pero sin información precisa. Hay trances en que las aventuras y desgracias de Lazarillo pasan inmediatamente a ser contadas o reducidas a refrán. Cuando el clérigo y su mozo tapan y destapan el arca, agrega la narración: «que sin dubda por esto se debió decir: "Donde una puerta se cierra, otra se abre"». Y recordemos que la burla de la longaniza y alguna otra pasan a ser inmediatamente temas de relato jocoso en boca del ciego:

> Contaba el mal ciego a todos cuantos allí se llegaban mis desastres, y dábales cuenta una y otra vez, así de la del jarro como de la del racimo, y *agora de lo presente.* Era la risa de todos tan grande, que toda la gente que por la calle pasaba entraba a ver la fiesta;

40. Véase Lucien Dällenbach, *Le Récit spéculaire*, París, 1977.

> mas con tanta gracia y donaire recontaba el ciego mis hazañas, que aunque yo estaba tan maltratado y llorando, me parescía que hacía sinjusticia en no se las reír.

¡*Y agora de lo presente*! Acto seguido, sin tardanza alguna, lo vivido se transmuta en cuento risible. Algo parejo sucede en el tratado del clérigo, cuyos vecinos celebrarán el restablecimiento de Lazarillo, tras el garrotazo que le deja sin sentido, encareciendo el suceso: «ahí tornaron de nuevo a contar mis cuitas y a reírlas, y yo pecador, a llorarlas». Las fortunas y adversidades de Lazarillo han sido desde un principio materia de narración oral. La primera versión de la escena de las uvas sería la que oyó Lazarillo y contó el ciego. La segunda, la que Lázaro pone por escrito. Ambas pertenecen a un mismo proceso de rememoración narrativa, selectiva y estructurante. Todo sucede como si las cosas ocurriesen para ser contadas; y la distancia entre la vida y la palabra inminente, entre el hombre y su verbalización, quedase abolida.

A este tránsito interior viene a sumarse otro —en tercer lugar— procedente de fuera: la incorporación a la historia de los cuentos populares. En este caso pasamos de la oralidad a la ficción. Son cuentecillos, en el tratado primero, que Lazarillo vive, luego el ciego cuenta y finalmente Lázaro escribe. O en lo que se refiere a la historieta árabe de la «casa donde nunca comen ni beben»,[41] que Lazarillo vive, luego él mismo cuenta y por fin Lázaro escribe. Desde Foulché-Delbosc la crítica ha venido identificando las fuentes de una anécdota tras otra.[42] Si por fuente se denota, sin embargo, algo remoto y anterior, o incluso antiguo (como el *Asno de oro* de Apuleyo),[43] no nos situamos en el terreno apropiado. No puede aquilatarse la deuda del *Lazarillo* con unos relatos tradicionales como si se tratase de una

41. Deuda que, tras unos artículos de A. Rumeau y F. Ayala, Fernando de la Granja analiza, enriquece y expresa castizamente en «Nuevas notas a un episodio del *Lazarillo de Tormes*», *Al-Andalus*, XXXVI (1971), pp. 222-237.

42. Es copiosa la bibliografía; véanse F. Rico, *La novela picaresca española*, Madrid, 1967, pp. XXV-XL; A. Blecua, Introducción, pp. 21-22;; y la última edición del *Lazarillo* por Rico, Planeta, Madrid, 1987.

43. Decisivo paradigma culto del *Lazarillo*, según muestran F. Lázaro Carreter, *op. cit.*, pp. 33-36 (otro tanto pensaba yo en mi tesis doctoral, hoy publicada, *The Anatomies of Roguery*, Garland Press, Nueva York, 1987, pp. 407-412), y J. Ricapito, «The Golden Ass of Apuleius and the Spanish Picaresque Novel», *Rev. Hisp. Moderna*, XL (1978-1979), pp. 77-85.

conexión entre textos escritos. Nos hallamos ante una oralidad viva, actual, coetánea.

Por folklore se suele designar un acervo antiguo, soterraño, de temas, personajes y situaciones que diferentes épocas y sociedades tienen en común. El primer estructuralismo pensó que ello procedía de una misma mente o imaginación humana; y que idénticas metaestructuras míticas hacían posibles, mediante una suerte de arte combinatoria, las concretas manifestaciones que aparecen en la realidad histórica. De tal suerte se interpretó el orden de funciones narrativas que Vladimir Propp había descubierto, sin pretender ir más lejos, en los cuentos fantásticos rusos. Fernando Lázaro Carreter ha proyectado nueva luz sobre la perduración de algunas de estas estructuras profundas en la armazón narrativa del *Lazarillo*.[44] Ello no tiene por qué coincidir con el trasvase, en el relato mismo, de ciertas historietas populares a la escritura. La conocida polémica entre Lévi-Strauss y Propp permitió aclarar las diferencias entre dos modelos teóricos: los mitos, por una parte, y, por otra, los cuentos fantásticos rusos. El mito —decía Lévi-Strauss— es «hiperestructural». Las oposiciones cosmológicas y valorativas —en suma, temáticas— que lo configuran se ven debilitadas y hasta deformadas por los factores sociales, morales y locales, de raíz histórica, que acompañan al cuento. Y la literatura individualiza aun más la narración en su relación con una sociedad y un momento determinados.[45]

Mucho se asemeja esta distinción a la que Maxime Chevalier propone entre folklore y cuentecillo tradicional. El cuentecillo popular del Siglo de Oro, breve, jocoso, «en general de forma dialogada y de aspecto "realista"»,[46] suele delatar su vinculación a cierto entorno histórico-social. Así, por ejemplo, el que moteja a alguien de descendiente de judío o de moro. Como quiera que fuera, la interacción entre oralidad y escritura supone en este caso la posibilidad de beber en fuentes vivas. La analogía más sugestiva la encontramos en los romances viejos, que la gente cantaba en el mismo momento en que un autor culto los aprovechaba en sus escritos. Si se me apura, diría que la tradicionalidad del *Lazarillo* puede compararse a la creación

44. Véase *«Lazarillo de Tormes» en la picaresca*, pp. 98 ss.
45. Véase mi «De la forma a la estructura: fusiones y confusiones», *1616*, I (1978), pp. 39-40.
46. M. Chevalier, *Folklore y literatura: el cuento oral en el Siglo de Oro*, Barcelona, 1978, p. 41.

del Romancero nuevo a fines del primer Siglo de Oro. Cierto que los romances viejos y los nuevos son dispares. Recordemos lo que Maurice Molho pone de relieve: la obra escrita transfigura la obra popular y hasta se contrapone a ella.[47] Algo les pasa, es evidente, a los cuentos populares cuando se integran en la apretada textura del *Lazarillo.* Las historietas dialogadas ¿no absorben el gusto por el apotegma que cultivaban los humanistas del Renacimiento? La vigorosa lectura de Antonio Gómez-Moriana va bastante más lejos: los tres discursos autobiográficos que confluyen en el *Lazarillo* (soliloquio destinado a Dios; confesión escrita a petición del confesor; confesión ante el tribunal inquisitorial) entran en colisión con los elementos folklóricos, cuyo uso no es sino otro «calco discursivo» (como «padesció persecución por justicia») de carácter subversivo.[48]

La despopularización de que habla Molho se verifica visiblemente en el *Lazarillo.* Las burlas jocosas concluyen casi siempre con el dolor de alguien. Los demás se ríen, pero quien termina sufriendo es Lazarillo. Sobre todo, como aclara Gómez-Moriana, el encuadramiento de las burlas en una confesión no veraz demuestra en fin de cuentas hasta qué punto la supuestamente fácil oralidad de los cuentecillos queda supeditada a la mistificación de la pseudoautobiografía.

Es demasiado sencillo postular la existencia durante el siglo XVI de unos lectores que solamente reían las burlas del *Lazarillo*; y de otros en nuestro siglo que dan libre curso a su sentimiento trágico de la vida. Como el *Quijote*, el *Lazarillo* no habrá sido nunca del todo monocolor, por más que el gran público tarde tantas veces en aceptar y entender una obra maestra. La cuestión consiste más bien en preguntarse *quiénes* fueron los lectores que pudieron encajar la subversión discursiva del *Lazarillo.* Los lectores del siglo XVI, conocedores tanto de los discursos establecidos como de los cuentecillos que el hazmerreír, quiero decir Lazarillo, experimenta dolorosamente en su propia carne, sentirían mucho mejor que nosotros esta peculiar transmutación de la risa en sufrimiento y mentira, y de la literatura oral en literatura escrita, que de hecho acontece en nuestra

47. Véase M. Molho, *Cervantes: raíces folklóricas*, Madrid, 1976, pp. 32 ss.
48. Véanse María Teresa Cacho Palomar, «Cuentecillo tradicional y diálogo renacentista», en *Formas breves del relato*, Madrid-Zaragoza, 1987, pp. 115-136; y Antonio Gómez-Moriana, «La subversión del discurso ritual: una lectura intertextual del *Lazarillo de Tormes*», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, IV (1980), pp. 133-154.

novela, sobre la marcha, y que va aumentando conforme leemos y releemos. Ahí está Mateo Alemán, que nació en 1547, para demostrarlo.

Lo probable, según Godzich y Spadaccini, es que el acceso de tales materiales al nivel de una literatura rebosante de saber humanístico dividiese a los lectores en quienes percibían o no la ironía y ambigüedad del texto:

> The constitution of a mass-oriented auditive culture, permits thus, by virtue of the structure of the operation, what we shall call an elite reception, in which the receiver, perceiving the manipulation, substracts himself or herself from it, in order to identify with the goals of the manipulators. Such a receiver need not belong to the class or group doing the manipulation, but culturally he or she seeks to join them.[49]

Los lectores, tan diversos, aplauden no sólo lo que aprecian, sino lo que les conviene y lo que sus premisas ideológicas pueden consentir, so capa de cultos y buenos catadores del arte de escribir.

Ello no excluye más de una especie de popularidad en dirección contraria. Tan intensa sería la interacción entre cultura escrita y cultura popular que Celestina, es bien sabido, se convirtió en personaje proverbial y salía en fiestas callejeras, como una máscara toledana de 1555.[50] «Lo cierto —afirma Francisco Rico— es que la resonancia popular del *Lazarillo* hubo de ser tan profunda que ya en 1587 había recibido la consagración de incorporarse al refranero.»[51] Buen ejemplo, a mi entender, de vigencia viva, más que de supervivencia de mitos eternos.[52]

Y que no se me diga que la alegría, el festejo, la sensualidad o la

49. Godzich y Spadaccini, *op. cit.*, p. 48: «la constitución de una cultura auditiva de masas permite de tal suerte, en virtud de la estructura del proceso real, lo que llamaremos una recepción minoritaria, en que el receptor, consciente de la maniobra, se substrae de ésta con objeto de identificarse con los propósitos de los manipuladores. Un receptor de este género no tiene por qué pertenecer a la clase o grupo que lleva a cabo la maniobra, pero culturalmente él o ella procura adherirse a ellos».

50. Véase Chevalier, *Lectura y lectores ...*, p. 148.

51. F. Rico, *La picaresca y el punto de vista*, Barcelona, 1973², p. 96.

52. De acuerdo con Edmond Cros. Véase su «Le folklore dans le *Lazarillo de Tormes*: nouvel examen, problèmes méthodologiques», en *Actes Picaresque Européenne*, ed. Cros, Montpellier, 1978, p. 10.

obscenidad eran a la sazón propiedad exclusiva de las clases populares. No creo que el complejo problema que toco aquí, el de la relación entre la cultura de estas clases y la literatura impresa, se resuelva por medio de lecturas simplificadoras de Bajtín.[53] Hay que ser hoy mismo un analfabeto de la vida real, o ignorante de las normas y prácticas de los pueblos y aldeas de España —es decir, de Europa—, para poder pensar tal cosa. Si la sensualidad y la alegría topan en el *Lazarillo* con evidentes límites, la raíz de estas omisiones no sería una simple cuestión de clase. Insinúa agudamente Didier Souiller que la misoginia inexorable de la tradición picaresca española se debería a que la mujer se veía obligada a disimular más y mejor que el pícaro.[54] Como quiera que fuera, la sexualidad ocupa uno de los silencios elocuentes del *Lazarillo.*

## «El negro de mi padrastro»

La conexión recíproca entre habla y escritura tenía un nombre de todos conocido, la Retórica, que a diferencia de la Poética, estrecha y exclusivista a fines del siglo XVI, solía tener manga ancha y dar entrada a todo cauce de comunicación que pusiera en ejercicio el arte de la palabra. Hay un momento de la *Institutio Oratoria* en que Quintiliano explica cuándo y cómo el futuro orador debe ponerse a leer seriamente —en voz alta— la obra escrita de los mejores autores, como Cicerón y preferiblemente Tito Livio antes que Salustio (II.5.18). El desarrollo de una prosa artística en Grecia y Roma no menoscababa sino perpetuaba y guiaba la habilidad oratoria, que se apoyaba en ella. Ésta es la tradición que hace posible que Quevedo se entusiasme con «las palabras propias y decentes» del *Arte de ballestería y montería* de Martínez de Espinar.[55] La tradición retórica, que no distancia la lengua hablada de la escrita, sino las aproxima, coadyuva a la asimilación por el humanismo de las facecias, los entremeses, los refranes y otros materiales populares, integrándolos en el cultivo del buen decir y del buen escribir.

En 1953 Gustav Siebenmann publicó un estudio importante de

53. Véase J.-M. Pelorson, «Cultura escrita y cultura popular» (nota 8).
54. Véase D. Souiller, *Le Roman picaresque*, p. 16.
55. Quevedo, *Obras en prosa*, ed. L. Astrana Marín, Madrid, 1941, p. 884.

las figuras retóricas principales del *Lazarillo*. No pienso que el relativo agotamiento de la estilística en España, donde tantas ambiciones tuvo, deba significar el abandono de los análisis microlingüísticos; ni que el muy interesante concepto de «heteroglosia» (la pluralidad de lenguas al interior de un idioma) en Bajtín [56] no sea aprovechable por dichos análisis, puesto que cabe examinar de tal modo el carácter plurilingüe y plurigenérico del arte de la novela. Alberto Blecua emprende el buen camino cuando distingue entre la ironía y la antífrasis utilizadas en los capítulos que presentan al Lázaro más maduro y el frecuente uso de ciertas figuras retóricas cuando se refieren las aventuras del Lazarillo niño, como las antítesis, los zeugmas y las paronomasias.[57] El terreno sin duda es resbaladizo. Las distintas figuras se entrecruzan y superponen; y la terminología que las designa ha evolucionado, como su empleo, a lo largo de los siglos. Por ejemplo, Quintiliano no habla de silepsis, que sí se menciona en retóricas del siglo XVI, como la de Johannes Susenbrotus, de 1541. Ni la necesita Siebenmann, que con acierto incluye varios tropos bajo la cúpula más amplia de la paronomasia. Así, la *figura etymologica*, como la más elemental —«la falta que el mal ciego me faltaba»— en que el verbo y su objeto tienen una misma raíz.[58]

Lazarillo, para remediar el hambre que siente, procura coser y volver a descoser el fardel de lienzo donde el ciego guarda la comida. «Y ansí, buscaba conveniente tiempo para rehacer, no la chaza, sino la endiablada *falta* que el mal ciego me *faltaba.*» Las voces «chaza» y «falta» son términos del juego de pelota. Rehacer la chaza, según Covarrubias, es «volver a jugar la pelota». Y falta es «término de jugadores de pelota, cuando pierde». O sea, Lázaro no sólo vuelve a lanzar la pelota, sino aspira a remediar la pérdida anterior, rehaciéndose y aventajando al ciego en el juego del hambre. Esta pérdida era lo que el mal ciego le «faltaba», es decir, le infligía al no cum-

56. Véanse Tzvetan Todorov, *Mikhail Bakhtine: le principe dialogique*, París, 1981, p. 89; y M. M. Bajtín, *The Dialogic Imagination*, ed. M. Holquist y C. Emerson, Austin, Tex., 1981, p. 428.

57. Véase A. Blecua, *op. cit.*, pp. 38-44.

58. Véase G. Siebenmann, *Ueber Sprache und Stil im Lazarillo de Tormes*, Berna, 1953, p. 83. La «llaneza» y naturalidad del estilo, pues, cuando las hay, son efectos de un cultivo artístico. Véase Emilio Carilla, «Cuatro notas sobre el *Lazarillo*», *RFE*, XLIII (1960), p. 107: «la lengua del *Lazarillo* no es la lengua hablada transmutada al libro»,

plir con su obligación de amo, quedando en falta con él. Hasta aquí dos sentidos que enuncian dos vocablos casi idénticos, puesto que cada uno supone el otro o procede de un mismo tronco. Pero es que además el sustantivo *falta* significa dos cosas: la derrota en el juego del hambre; y la escasez, o sea, el hambre misma.[59] (Acaso el adjetivo «endiablada» califique sobre todo la segunda acepción, que tiene tantos antecedentes en el mismo capítulo: Edmond Cros ha mostrado la amplitud de la oposición angelical/diabólico, o Dios/diablo, en el relato.)[60] Lo curioso es que el sentido literal es el que surge después, pues la analogía del juego de pelota viene preparada por «rehacer la chaza» (donde también el verbo «rehacer», señala Alberto Blecua, consiente dos acepciones: repetir la jugada y arreglar la falta),[61] como si Lázaro, el narrador, se antepusiese a Lazarillo. Pues bien, el doble sentido de una misma palabra, como aquí *falta*, es lo que ciertos filólogos prefieren denominar silepsis.[62] Tendríamos entonces una silepsis dentro de una paronomasia. En cuanto a ésta, sabemos que implica el engaño de la identidad: la apariencia de identidad o de similitud cede el paso a la multiplicidad de sentidos. Veamos brevemente la silepsis.

La silepsis semántica máxima es aquella en que hay fusión del nivel literal y el analógico o metafórico. En *La Dissémination* Jacques Derrida la pone de relieve en Mallarmé, donde la voz francesa *hymen* significa, no sucesiva sino simultáneamente, el repliegue vaginal que obstaculiza la penetración del varón y el matrimonio que la exige.[63] El resultado de esta no ya convergencia sino contradicción es la perplejidad, el atasco crítico, la imposibilidad de «decidirse», por parte del lector, sin mutilar el texto y el carácter de la lectura. Indecisión, ésta, *undecidability*, que destaca y acentúa Michael Riffaterre, atribuyéndola no a la imagen y la metáfora en cuestión —himen/himeneo— sino a la estructura misma de la silepsis: tensión e incongruencia sin resolución posible.[64]

La coincidencia en un solo vocablo del discurso literal y el figu-

59. Véase A. Blecua, *op. cit.*, p. 99, n. 63.
60. Véase E. Cros, art. cit., p. 16.
61. Véase A. Blecua, *op. cit.*, p. 99, n. 63.
62. Véanse T. Todorov, *Poétique de la prose*, París, 1971, p. 37; y Justin O'Brien, «Proust's Use of Syllepsis», *PMLA*, LXIX (1954), pp. 741-752.
63. Véase J. Derrida, *La Dissémination*, París, 1972, p. 249.
64. Véase M. Riffaterre, «Syllepsis», *Critical Inquiry*, VI (1980), p. 629.

rado es muy frecuente en el *Lazarillo*. Uno de los primeros párrafos del relato nos ofrece un ejemplo.

> Y acuérdome que estando *el negro de mi padrastro* trebejando con el mozuelo, como el niño vía a mi madre y a mí blancos, y a él no, huía dél con miedo para mi madre, y señalando con el dedo decía: «¡Madre, coco!». Respondió él riendo: «¡Hideputa!».

*El negro de mi padrastro*: una primera lectura percibe antes que nada el sentido literal, sin la inmediata dualidad sugerida por el cariñoso «hideputa» que califica al hijo pequeño de la amancebada madre de Lazarillo. Con anterioridad sólo se había introducido a un «hombre moreno», albéitar por más señas, «de aquellos que las bestias curaban». El pequeño chiste no funcionaría sin este primer contraste elemental entre el negro, «un negrito muy bonito», y la madre y Lazarillo, blancos. Verdad es que el lector español del siglo XVI identificaría sin más tardar al morisco. El lector actual, no tan buen conocedor del entorno social, acaso necesite saber lo que el narrador le comunica acto seguido, individualizando al hombre «moreno»: que se llama «el Zaide», nombre muy común de moro o morisco, el cual robaba, desherraba las bestias, etcétera, por amor a la pequeña familia clandestina. Es la primera vez que el narrador interpone[65] una nota compasiva, como más adelante lo hará con motivo del escudero, que será «el pobre de mi amo» (no sin subrayar las dos acepciones de «pobre»):

> No nos maravillemos de un clérigo ni fraile porque el uno hurta de los *pobres*, y el otro de casa para sus devotas y para ayuda de otro tanto, cuando a un *pobre esclavo* el amor le animaba a esto.

65. Margit Frenk, en su análisis del tratado primero, indica que en el relato de su infancia el narrador interviene repetidamente; pero no así luego, art. cit., p. 203: «en el momento en que aparece el ciego, el narrador hace mutis». Vicente Cantarino, al estudiar el posible aspecto árabe de la picaresca, acentúa el «egocentrismo» de la literatura árabe y la referencia al narrador o a la voz poética como centro de experiencia del texto; véase su «La picaresca y los árabes: estado de la cuestión y notas», en *La picaresca. Orígenes, textos y estructuras*, ed. M. Criado del Val, Madrid, 1979, pp. 301-308. Sólo me admira que Vicente Cantarino no mencione ni siquiera de paso que esto es precisamente lo que Américo Castro subrayaba, en *España en su Historia*, y denominaba «integralismo hispánico». En esto me apoyaba yo en mi artículo del año 1957, para percibir mejor la primacía del narrador en el *Lazarillo*.

Después se cuentan los castigos que sufre el padrastro; pero no hace falta prever ese lance para percibir ya la carga metafórica de *negro.* «Es color infausta y triste», explica Covarrubias, «y como tal usamos desta palabra, diziendo: Negra ventura, negra vida, etc.». Si este uso era corriente, lo singular del caso es aplicarlo a quien era literalmente un esclavo negro. No parece haber incompatibilidad entre los dos términos de la silepsis. La raza del esclavo y, pase lo que pase, su destino desgraciado, son dos caras de una misma moneda.

No hay incongruencia irrebatible, como en Mallarmé según Derrida, sino convergencia de los dos planos; ni atasco en la lectura, sino al revés, profundización en el sentido de tal convergencia conforme leemos y releemos.

Opina Riffaterre que una silepsis supone que una palabra se entiende de dos maneras a la vez: tiene sentido (*meaning*) y significación (*significance*). El primero se deriva de un contexto; y el segundo de un intertexto.[66] Si soslayamos ahora la intertextualidad, es obvio en nuestro relato el peso del contexto, de esas reiteraciones y variaciones horizontales que lo recorren y que vengo denominando intratextuales.[67] El adjetivo «negro», en su acepción generalmente figurada, pero tratándose de objetos sobre todo, asimismo literal, se repite numerosas veces. Leemos la «negra longaniza», «mi negra trepa», «estos negros remedios», «la negra cama», «un negro colchón», «la negra dura cama», «su negra que dicen honra», «el negro alguacil», etcétera. Vale decir que no se debe subestimar el coeficiente metafórico en *el negro de mi padrastro.* La coloración «infausta» y «triste» del narrar cubre no un momento sino meses y años de una vida; y no sólo los seres humanos sino los objetos que les rodean y participan en una misma lucha por sobrevivir.

La personificación de las cosas, que pueden también calificarse de tristes o negras, no es más que un aspecto de una actividad verbal que es obviamente propia de nuestra narración: el trastorno de la tradicional cadena de los seres por medio de la metáfora. Juan Bautista Avalle-Arce ha descrito inmejorablemente esta vieja concepción del orden cósmico, que él considera como una de las claves del difícil *Persiles* de Cervantes:

66. Véase Riffaterre, art. cit., p. 638: «Syllepsis is a word understood in two different ways at once, as meaning and as significance».

67. Véase la nota 7. A. Blecua, *op. cit.*, p. 102, n. 81, apunta el sentido metafórico del adjetivo en «mi negra trepa».

> La cadena del ser era una metáfora tradicional para expresar la plenitud, el orden y la unidad de la creación divina ... Un extremo de esta cadena se hundía en lo más ínfimo de lo inanimado, mientras que el otro extremo se enlazaba al pie del trono de la Majestad divina. Íntegramente todo lo creado constituía un eslabón de esta cadena, más grande que su antecedente, pero más pequeño que su sucesor (en forma cualitativa, se entiende). Así, pues, de lo inanimado se ascendía a lo vegetal, de lo vegetal a lo sensible, y por toda la escala de los animales (de la almeja al león) se llegaba al hombre, para pasar de aquí a las diversas clases de ángeles, que impelían a la contemplación divina.[68]

En el *Lazarillo* los seres pasan constantemente de un nivel a otro, en ambas direcciones, confundiéndose y trocando sus puestos. Al padre le acusan de haber hecho unas «sangrías» en unos costales de harina, como si fueran personas. El colchón de la cama del escudero parecía «entrecuesto de flaquísimo puerco». El «angélico calderero» permite abrir la asediada arca y ver en los panes que contenía «la cara de Dios». Y el propio Lazarillo, bregando con un mundo de cosas personificadas y de amos en trance de deshumanización, pasa tanta hambre que se convierte a veces en poco más que una cosa; y cuando al dormir la llave, que guarda en la boca, silba, hasta en una culebra, «o culebro, por mejor decir». En estos tres tratados primeros los ejemplos son legión. Es exactamente el cuestionamiento de una estructura de jerarquías —y de similitudes— que Michel Foucault destaca, teniéndolo por propio del post-Renacimiento, en *Les Mots et les choses* (París, 1966).

Nótese, además, el adjetivo sustantivado. Recordemos que los adjetivos proliferan y pululan en todo el relato, principalmente también en los tratados primero y segundo, cuando más sufre Lazarillo y más se aproxima a la muerte. Pocas veces escribe nuestro narrador «el ciego» a secas. Sí el «sagacísimo ciego», el «maldito ciego», el «perverso ciego», el «mal ciego»; o que es «astuto», y «sagaz», y «avariento y mezquino». El origen de tanta adjetivación ya lo vimos: el predominio de la narración sobre la historia en esos momentos. Es

68. J. B. Avalle-Arce, «Introducción biográfica y crítica» a Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, Madrid, 1969, p. 20. La fundamental contribución al tema es, por supuesto, el gran libro de A. O. Lovejoy, *The Great Chain of Being*, Cambridge, Mass., 1950.

lógico que el mismo impulso lleve a la sustantividad del adjetivo y se diga: «el bueno de mi ciego», «el pobre de mi amo»; o hablando del escudero, «el pobre de mi amo» y «el lastimado de mi amo». Y en primera instancia *el negro de mi padrastro*, donde lo adjetivado, lo que interesa al narrador (que hubiera podido escribir sencillamente «mi padrastro negro»), no es tanto el aspecto físico del esclavo moro como el sufrimiento interior que la metáfora supone (y la condición social que lo causa).

En efecto, me parece que, cuanto más releemos la novela, más advertimos que la apariencia visible de los seres no es sino la envoltura de una interioridad psíquica y un carácter cuya sustancia desconocemos. Es decir: *lo que se ve* no es la clave de la persona o de la conducta de ninguno. El color, como cualquier signo que perciban los sentidos, no revela la individualidad, la experiencia y el rumbo de una vida. He aquí un problema cuya raíz es histórica y que merece, a mi juicio, mención aparte. Este silencio, por ser el más profundo de todos, y el menos susceptible de solución, ¿no será lo que suscita el arte del novelista?

## El hombre invisible

Las figuras retóricas y la ficción autobiográfica, *inter alia*, proyectan «sobre toda la novela la luz de la dualidad».[69] Dualidad que tiene dos caras: la duplicidad, tal como la conducta teatral o la mentira la manifiestan; y la verdad que reside en reconocer la especial división del ser humano y la incógnita que se oculta en el fondo de su conducta o de su conciencia. El lector descubre, por ejemplo, en el tercer tratado, la duplicidad de las palabras y de la postura del escudero; y al propio tiempo, cómo el mismo escudero y Lazarillo procuran penetrar más allá de las apariencias y hallar cada uno una parcela de realidad en la interioridad del otro. Es más, lo mismo el Lázaro maduro que el mozuelo Lazarillo —tras la cornada del toro

69. Lo que dice F. Rico, en *La novela picaresca*, p. LXXIII, es lo siguiente: «la fingida ingenuidad del autor, que simula aceptar como verídico o valioso lo que no lo es (con risueña conciencia de que el lector se percatará de que no lo es y a la vez de que en cierto sentido sí lo es), el equívoco en los temas centrales ("el caso", "el buen puerto", el "arrimarse a los buenos"), proyectan sobre toda la novela la luz de la dualidad».

de piedra— son seres múltiples. Múltiple es la persona del narrador; y múltiple el ser narrado. El hombre mayor a quien da lástima «el negro de mi padrastro», u otra vez el escudero, no es el marido cínico del séptimo tratado, encastillado en el papel que representa; ni quien presume en el Prólogo de escritor digno de ser alabado y honrado. En ambos casos un *homo exterior* se destaca del *homo interior*, alejándose tanto de los demás como de un estrato más profundo o verídico de su propio ser. A cada paso del relato quisiéramos saber cuál de los dos habla, actúa y comenta; o si acaso los dos se tocan, obrando a la vez, o se combinan. Pues sentimos —es esencial— que el hombre exterior no es simplemente lo que se ve o lo que la conducta manifiesta; ni el hombre interior una mera intimidad secreta, que sólo existe para sí misma. Son dos formas de vida, la una muy próxima a lo que los sociólogos llaman *role-playing*; y la otra, al comportamiento íntegro. La originalidad del *Lazarillo de Tormes* consiste en mostrar que entre estos dos modelos polares hay toda una serie de gradaciones y de actitudes mixtas o intermediarias.

Pienso que el *Lazarillo* señala un hito fundamental en la evolución de un *homo duplex* nuevo en la literatura de los siglos XVI y XVII, que mejor se denominaría *homo multiplex*. Se trata de un fenómeno europeo, que sería conveniente investigar desde un ángulo ampliamente histórico, es decir, ante todo socioeconómico, institucional y político. Aquí me limitaré a indicar de paso algunos nombres en el campo de la literatura y el pensamiento.

Seré muy breve. Tengo presente desde luego a Maquiavelo. Aquella *canzone* al final del acto III de la *Mandragola* donde se expresan el desahogo, placer o sensación de desquite que la mentira trae consigo: «tan suave es el engaño / llevado al fin imaginado y caro / que las cosas despoja de ansiedad / y vuelve dulce todo sabor amargo»:

Sí suave è l'inganno
Al fin condotto imaginato e caro
Ch'altrui spoglia d'affanno
E dolce fa ogni gustato amaro.

En el *Principe* se arranca de la premisa que los hombres son «desagradecidos, volubles, simuladores, huidizos ante los peligros, codiciosos de ganancia ...» («ingrati, volubili, simulatori, fuggitori de' pericoli, cupidi di guadagno ...», cap. XVII) y al propio tiempo son tan

simples, y tanto obedecen a las necesidades presentes, «que quien engaña siempre encontrará al que se deje engañar» («sono tanto semplici li uomini, e tanto obediscano alle necessità presenti, che colui che inganna troverà sempre chi si lascerà ingannare», XVIII). Así, el príncipe prudente, «gran simulatore e dissimulatore», no permitirá jamás que la mirada ajena perciba los móviles interiores de su conducta, ya que «los hombres, *in universali*, juzgan más por los ojos que las manos; porque a todos toca ver, y sentir [*sentire*, *tastare*: tocar, palpar] a pocos: todos ven lo que pareces, pocos sienten lo que eres» («li uomini, *in universali*, iudicano più alli occhi che alle mani; perché tocca a vedere a ognuno, a sentire a pochi: ognuno vede quello che tu pari, pochi sentono quello che tu se'», cap. XVIII). Y ¿quién no leyó a Maquiavelo?

Los dramaturgos ingleses durante los reinados de Isabel y Jacobo, sin duda que sí. Hay una escena famosa de *Richard II* que no puedo dejar de citar. El Rey, a punto de abdicar, pide un espejo y se mira en él. Shakespeare alude al verso de Marlowe en que Fausto interroga la imagen de Helena de Troya —«Is this the face that launched a thousand ships?» («¿es éste el rostro que lanzó mil naves?»)— y hace que el Rey se pregunte: «¿fue este rostro el rostro / que cada día bajo el techo de esta casa / mantuvo a diez mil hombres?»:

Was this face the face
That every day under this household roof
Did keep ten thousand men?

El Rey tira el espejo y lo hace pedazos, agregando: «nota, rey silencioso, la moraleja de este juego. / Qué pronto ha mi dolor destruido mi rostro»:

Mark, silent king, the moral of this sport.
How soon my sorrow hath destroyed my face.

En esto Bolingbroke, implacable, comenta: «la sombra de su pena ha destruido / la sombra de su rostro»:

The shadow of your sorrow hath destroy'd
The shadow of your face.

Y el Rey reconoce que: «es muy cierto; el dolor lo tengo dentro; / y estas lamentaciones exteriores / son sombras del dolor no visto / que hincha en silencio el alma atormentada» (IV, I, pp. 295-298):

'Tis very true: my grief lies all within;
And these external manners of laments
Are merely shadows to the unseen grief
That swells with silence in the tortured soul.

El neoescepticismo y la duda sistemática ocupan importante lugar a fines del XVI y principios del XVII, no sin acentuar la incógnita de la psique individual —Goclenius acuña en 1590 el término *psicología*—;[70] huelga recordar aquí la pluralidad de modos de acercamiento a tal incógnita que viven los personajes de Cervantes, que declara en el Prólogo a las *Ocho comedias*: «fui el primero que representase las imaginaciones y los pensamientos escondidos del alma»; y no hay paso más decisivo que el momento extraordinario en que Descartes, en su segunda *Meditación metafísica*, ve por la ventana los bultos que pasan por la calle, se pregunta si son seres humanos o *automata* vestidos de abrigos; y acto seguido pone en tela de juicio tanto la existencia de esos seres virtuales como el cuerpo —su propio cuerpo—, que contempla con extrañeza: «no soy —escribe— ese montaje de miembros (*non sum compages illa membrorum*) que llaman el cuerpo humano (*quae corpus humanum appellatur*)».

No quiero decir que lo secreto del alma, o lo oculto del corazón —*occulta cordis*—, sea ninguna novedad.[71] Pero lo que ahora acontece va más lejos. Fallan las vías de acceso a ese secreto. El yo se distancia tanto de sí mismo como de los otros; el cuerpo y la conducta visibles dejan de ser signos del alma; los actos no revelan plenamente la persona; y la interioridad psíquica del individuo, en que reside cierta verdad, se vuelve una incógnita. El *homo interior* es un desconocido para quien observa y pinta el teatro de las repre-

70. Goclenius (Rudolph Göckel), filósofo ecléctico y famoso catedrático en su tiempo, publica en 1590 en Marburgo el primer volumen de su Ψυχολογία, *hoc est de hominis perfectione.*

71. Véanse Leo Spitzer, «Le vers 830 du Roland», *Romania*, LXVIII (1944-1945), p. 474; y Lionel J. Friedman, «Occulta cordis», *Romance Philology*, XI (1957-1958), pp. 103-119.

sentaciones sociales. Vale decir que la persona es invisible. ¡*El negro de mi padrastro*!

¿Cuál es la enseñanza fundamental que recibe y admite Lazarillo? La de su primer amo el «gran maestro el ciego», que, más allá de lo visible, era vidente, traspasaba la superficie de los seres y tenía «espíritu de profecía». Fue el ciego —paradoja primordial— quien guió y «adestró» al niño en «la carrera de vivir». Más adelante Lazarillo comprobará que el conocimiento de lo real tropieza con la corteza opaca de los seres y, por añadidura, con su escondida interioridad.

Lucidez negativa, sí, pero que no carece de firmes consecuencias. Junto con la división entre una calculada conducta y un yo que la practica desde una íntima diferencia, la novela dramatiza la hipocresía y no-ejemplaridad de los modelos propuestos por la sociedad; y la decisión por parte del protagonista de adherirse por fuera al simulacro, mientras por dentro el yo interior identifica el engaño y lo revela. La verdad reside en la lucidez de la palpable construcción de una ficción mediante un ingenioso lenguaje narrativo. La superchería es doble. Sobre la ilusión realista del anonimato, el autor erige una ficción. Y la clave de ésta consiste en mostrar que la «carrera de vivir» se resuelve en el instante en que el hombre *se decide a vivir una ficción.*

¿Cómo es posible que una autobiografía consiga tales resultados? «Yo miento» es una aporía insoluble (o con Crisipo el estoico, «Epiménedes el Cretense afirma que todos los cretenses mienten») desde un punto de vista racional. Pero el *Lazarillo* no es un pensamiento, sino un relato. Y entonces dos dimensiones literarias le sirven de auxilio. Primero, la intertextualidad que Antonio Gómez-Moriana ha subrayado: la confesión ficticia denuncia su propia condición al incorporar tan flagrantemente los discursos confesionales de la sociedad coetánea.[72] Y en segundo lugar, la riquísima intratextualidad del relato descubre paulatinamente que el engaño final procede de su origen en el tiempo de la historia y contiene, diríamos, su propia semilla.

72. Véanse «La subversión del discurso ritual» (nota 48); ;y la Introducción de F .Carrasco, p. 57. Véase también, del mismo Gómez-Moriana, en versión francesa, el ensayo titulado «Autobiographie et discours rituel: la confession autobiographique au tribunal de l'Inquisition», integrado en su libro *La Subversion du discours rituel*, Longueuil, Quebec, 1985.

## Moros y jerónimos

Hasta aquí lo que quería agregar acerca de lo que se dice y no se dice en el *Lazarillo* desde un ángulo literario. Pero hay otros silencios, de índole sociohistórica, que atraen asimismo nuestra atención. Si pensamos en el Zaide —*el negro de mi padrastro*—, «moreno» o negro de estirpe mora, ¿no hemos de tomar en consideración, siquiera para vislumbrar las diferencias posibles entre ficción y sociedad, las tensiones reales que sufrían aquellos habitantes marginados de la España del siglo xvi? Nunca creí en aquella distinción entre *sources vécues* y *sources écrites* que desorientaba a los comparatistas de hace medio siglo.[73] Lo importante es saber si el asunto es trivial o significativo. Si tiene interés, la misma vitalidad o pertinencia humana tenía para el lector del *Lazarillo* un discurso institucional de la época —como la confesión religiosa o la inquisitorial— que un uso social o la puesta en práctica de una ley represiva. Lo que sí sucede es que estos silencios, quizá los que aquellos lectores del xvi mejor entendían, o daban por entendidos, son hoy los más lejanos y difíciles de señalar.

Me limitaré, para terminar, a tres notas; o más bien, sugerencias, pues no se me oculta que voy a pisar el terreno de la conjetura; e incluso —por no desmerecer de algunos de mis predecesores— el de la extravagancia.

Lazarillo nace en una aceña, que «está ribera» del río Tormes. Los molinos harineros movidos por el agua eran numerosos por aquellos pagos. Cuando Madoz escribe su *Diccionario*, al pasar por Alba de Tormes las aguas del río daban impulso a siete molinos harineros.[74] Cerca de Alba, el monasterio de la orden de los jerónimos,

73. Véase mi *Literature as System*, Princeton, 1971, p. 30.

74. Véase P. Madoz, *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España*, Madrid, 1845, vol. I, p. 232. Agrego unos datos históricos. Había en los «cotos» de Alba de Tormes tierras de la encomienda de la Magdalena (véase AHN, Clero, Alba de Tormes, Jerónimos, leg. 5697, documento 133, n.° 3). El comendador de la Magdalena, ya en 1528, era Antonio Galíndez de Carvajal (hijo de Lorenzo), a quien Francisco de los Cobos, en nombre del Emperador, nombra uno de los cuatro conservadores del «estudio de Salamanca»: véase Enrique Esperabé Arteaga, *Historia pragmática e interna de la Universidad de Salamanca*, vol. I, pp. 393-394. En junio de 1556 el comendador de la Magdalena sigue siendo «Antonio de Carvajal», según carta suya: véase Simancas, Estado, leg. 118, fol. 140.

San Leonardo, tenía dos aceñas, que aún son propiedad suya en el momento de la exclaustración.[75] En la aldea de Tejares, los molinos, situados dentro del cauce mismo del río, quedaron hechos un montón de ruinas; pero fueron numerosos y los cantaba la musa popular:

Gasta la molinera
ricos corales,
con la harina que roba
a los costales.[76]

Pues bien, noto, en primer lugar, que se emplea la palabra «represa» cuando en el tercer tratado Lazarillo registra la casa del escudero: «tornéme a entrar en casa, y en un credo la anduve toda, alto y bajo, sin hacer represa, ni hallar en qué». O sea, sin detenerse (A. Blecua, «Introducción» a *La vida de Lazarillo de Tormes*, p. 138, n. 213). El sentido literal quedaba definido ya por Alfonso de Palencia en su Universal Vocabulario de 1490: «término que se aplica a la aceña y adonde en el río se dividen las aguas». Pues bien, me pregunto si este detalle no supone poco menos que un exceso de coherencia por parte del narrador: lo que el psicoanálisis denomina «sobredeterminación». Y si no revela en el autor, más que en el narrador, un recuerdo inconsciente de su propia experiencia.

Pasemos, en segundo lugar, a los frailes jerónimos, «orden dirigida hacia un espiritualismo más espiritual e íntimo» [77] y que acogió a muchos judeoconversos. Los cristianos nuevos lograron relajar un poco las prohibiciones de la orden a principios del siglo XVI; y por eso mismo, explica Albert Sicroff, los jerónimos fueron los primeros que tuvieron que aceptar un estatuto de limpieza de sangre.[78] (Jeró-

75. Véanse AHN, Clero, Alba de Tormes, Jerónimos, 5698, fol. 25; y Clero, 5701. Aún hoy he oído llamar las ruinas que quedan cerca del puente de Alba de Tormes «el molino de los moros».

76. S. R. D., «Apuntes para la historia de Tejares», *Anuario Catequístico*, Catequética La Salle, 1960, p. 336; y hay otra copla: «una vieja y un viejo / van al molino, / con el aire que llevan / muelen el trigo». Nótese que según Madoz, *Diccionario*, XIV, p. 685, el cura que servía en la iglesia parroquial de Tejares «era de nombramiento de los frailes jerónimos de Salamanca, a cuya comunidad correspondía este beneficio ...».

77. Américo Castro, *Aspectos del vivir hispánico*, Santiago de Chile, 1949, p. 74.

78. Véase Albert Sicroff, *Les Controverses des statuts de pureté de sang en Espagne au XVI^e^ et XVII^e^ siècles*, París, 1960, pp. 86-87.

nimos, los heterodoxos de Sevilla de 1559: Casiodoro de Reina, Cipriano de Valera, Fox Morcillo, Antonio del Corro.) No olvidemos que las órdenes religiosas tuvieron que insistir también en la exclusión de todo converso de origen árabe: por ejemplo, los jerónimos de Guadalupe;[79] y la orden entera en el último capítulo general del trienio de fray Juan de Ortega, según veremos ahora. Se ha exagerado el contraste entre unos ex-hebreos de clase media y unos ex-árabes plebeyos. Señala Francisco Márquez Villanueva que hubo «cierta medida de asimilación» de los moriscos a lo largo del siglo XVI;[80] y Domínguez Ortiz y Vincent, que surgió, pese a la oposición cristiana, una «modestísima clase media intelectual» —médicos, cirujanos, escribanos, boticarios, etc.[81] Ténganse en cuenta también los frailes. El estudio y acceso a una orden religiosa eran unas de las muy escasas formas de integración y ascenso social a las que podía aspirar un descendiente de moros.

No sé, no sabemos si fray Juan de Ortega escribió el *Lazarillo.* Pero esta hipótesis, que Bataillon vio con buenos ojos,[82] me parece la mejor de las antiguas. El autor hubiera podido ser o bien Ortega, o bien uno de sus amigos o colaboradores (¿que le dejó el borrador en su celda?), como aquel fray Melchor de Pie de Concha, pongo por

79. Véase el Archivo del Monasterio de Guadalupe, Fondo Barrantes, Ms. B-5, para un ejemplo, entre otros, tomado de la «Lista de los Moriscos que hay en el distrito de la Inquisición de Llerena»: en Mérida, «Ana Gomes, mujer libre, fue esclaua, de sesenta años, y tiene un hijo frayle dominico, llámase fray Diego». Véase, para las prohibiciones, el leg. 12.

80. F. Márquez Villanueva, «La criptohistoria morisca (los otros conversos)», *Cuadernos Hispanoamericanos,* n.º 390 (1982), p. 3 y n. 6: había moriscos que practicaban «las diversas artesanías urbanas ... , pequeños comerciantes ... ; además de la conocida supervivencia de un resto de la nobleza nazarí, de bastantes eclesiásticos y frailes famosos en la época ...» Del mismo autor, véase «El problema historiográfico de los moriscos», *Bulletin Hispanique,* LXXXVI (1984), pp. 85 ss.: «el mito del morisco inasimilable»; y p. 89, algunos nombres dados como ejemplos de «la continuada presencia de sacerdotes de origen morisco»: Albotodo, Casiodoro de Reina, Luis de la Cueva, y en Almería el doctor Marín. ¡Nada menos que Casiodoro, el primer autor de una traducción española completa de la Biblia!

81. Antonio Domínguez Ortiz y Bernard Vincent, *Historia de los moriscos: vida y tragedia de una minoría,* Madrid, 1978, p. 121.

82. Véase M. Bataillon, *Novedad y fecundidad del Lazarillo de Tormes,* Salamanca, 1968, pp. 19 ss. Fray José de Sigüenza, es bien sabido, había escrito que se encontró «el borrador en la celda de su propia mano escrito». Son palabras muy precisas. Sin embargo, ¿sería el original o una copia?

caso sin mayor insistencia, a quien se castigó, tras la caída de Ortega en 1555, según recordaré en un momento, con la pena de no poder leer ni escribir durante un año.

Maurice Molho, con cuya sagacidad y cuya audacia siempre podemos contar, pronunció en un coloquio de Montpellier la *boutade* siguiente, con motivo del autor del *Lazarillo*: «il vaut mieux poser qu'il n'existe même pas».[83] Convengamos en que no exista; y ello por dos razones: por la inercia de la escritura o el impacto de un impulso histórico que superaba su individualidad; y porque quien puso pluma en papel no quiso que existiera. Quien escribió el *Lazarillo* —recalca Robert Fiore— no sólo deseó guardar el anonimato, sino lo consiguió y lo logró de maravilla.[84] Aquel furtivo varón de carne y hueso tiró la piedra y escondió la mano muy bien escondida. Tanto en 1554 como hoy, el silencio es absoluto. Ahora bien, el novelista, o teólogo, o poeta ( ¡me consta! ) como persona viva, reacia en este caso a alcanzar la honra que «cría las artes», sí existió. Y si un día el azar hiciese que alguien descubriese su identidad, como quien tropieza con la penicilina, sería muy provechoso entender por qué se negó a ser autor; o cómo su escritura sirvió de mediación entre la obra que se hizo pública y un contexto histórico silenciado.

Nuestro fray Juan de Ortega estudió en Salamanca, profesó en San Leonardo de Alba de Tormes y tuvo una carrera muy brillante. Era prior de San Leonardo cuando fue nombrado obispo de Chiapas, en México, cargo que primero aceptó y luego rehusó.[85] Se ganó la confianza de Carlos V, no sabemos si a raíz de su recibimiento en Salamanca el año 1534,[86] de su retraimiento en La Sisla tras la muerte de su esposa Isabel, en 1539, o de alguna otra ocasión. Es nombrado general de la orden desde mayo de 1552 hasta abril de 1555. En 1553, no mucho después de iniciarse este trienio, le encarga el Emperador en secreto que dirija las obras para su retiro en Yuste.

83. En el interesante debate que hubo después de la ponencia de Edmond Cros, mencionada antes (nota 52), en *Actes Picaresque Européenne*, p. 32: «más vale asumir que ni siquiera existe».

84. Véase Robert L. Fiore, *Lazarillo de Tormes*, Twayne, Boston, 1984, pp. 24 y 99. También, Victoria C. Windler, «Alienación en el *Lazarillo de Tormes*», *Estudios Filológicos*, n.º 8 (1972), p. 231.

85. Véase la *Colección de Documentos Inéditos de Ultramar*, ed. A. Altolaguirre y A. Bonilla, Madrid, 1923, vol. XVII, pp. 153-155.

86. Véase Eleuterio Toribio Andrés, *Salamanca y sus alrededores*, Salamanca, 1944, p. 86.

Gachard documentó hace más de un siglo las vicisitudes de este traslado.[87] Pero muchos no recuerdan la terrible caída en picado por aquellos años —muy poco después de publicarse el *Lazarillo*— que sufrió fray Juan de Ortega.

Durante el último capítulo general de su trienio, el de 1555, celebrado en San Bartolomé de Lupiana, cerca de Guadalajara (casa primitiva de la orden, donde tenían lugar tales reuniones), una turba de enemigos le acusan, culpan y condenan. Los cargos son diversos y se refieren a las distintas reformas e innovaciones que él había introducido durante su gestión, por ejemplo en cuanto a los procedimientos de elección a puestos de responsabilidad, o al margen de libertad concedida al prior de un monasterio respecto al «poder» otorgado a quien «tenga mancilla o fama de converso». El nuevo general, fray Francisco de Tofiño, ordena que no se admita a moriscos y que no se sea menos diligente y severo con ellos que con los demás conversos. Fray Juan de Ortega, en consecuencia, es inhabilitado perpetuamente de todos los oficios de la orden; excluido de toda comunicación privada, o de expresar su opinión en reunión alguna; desterrado al reino de Valencia; y, como humillación visible, obligado a postrarse en la puerta del refectorio y comer echado en el suelo.[88]

Asimismo fueron declarados inhábiles todos quienes habían apoyado los proyectos de Ortega o colaborado con él, como fray Melchor de Pie de Concha, que había atendido a la edificación de los nuevos aposentos del emperador en Yuste y administrado los gastos correspondientes. Los incidentes siguientes son conocidos desde la publicación del libro de Gachard. El Emperador se indigna; interviene la princesa doña Juana; Ortega, que iba camino de Valencia,

87. Véase L.-P. Gachard, *Retraite et mort de Charles Quint au Monastère de Yuste*, Bruselas, 1854-1855, 3 vols. Fue tema predilecto de ciertos historiadores del pasado siglo: véanse F. Mignet, *Charles-Quint, son abdication, son séjour et sa mort au Monastère de Yuste*, París, 1854; Amédée Pichot (el famoso traductor de Byron), *Charles Quint*, París, 1859; y William Stirling-Maxwell, *The Cloister Life of the Emperor Charles V*, Londres, 1891[4].

88. Véanse AHN, Clero, Guadalajara, Lupiana, leg. 4731, ff. 210-213; y leg. 4564, ff. 72 ss. Lo que sigue acerca de los últimos años de fray Juan de Ortega se basa en las noticias y extractos que trae Gachard, que copió varias de las cartas que hay en Simancas, véanse los vols. I, pp. 43-51, 105, 163, y II, pp. 4, 20, 52 ss.; y en las cartas mismas, que vi y empecé a copiar en Simancas, Estado, legs. 106, 109, 114, 117, que un día quizá se publiquen, si este breve apunte mío logra interesar y animar a algún hispanista amigo.

regresa a Yuste, donde las obras se han retrasado; Tofiño contraataca; unos enviados suyos se quejan en la Corte; a fray Melchor le destierran al monasterio de la Luz, cerca de Sevilla, con prohibición de leer y escribir durante un año; Juan Vázquez de Molina, el poderoso secretario, vuelve a interceder y a pedir que se cumplan los deseos del Emperador; y por fin Ortega, desde febrero de 1556, y Pie de Concha, desde junio, esperan en Yuste la llegada de Carlos V. Léase, como ejemplo del lenguaje de nuestro jerónimo, y como testimonio de su estado de ánimo, una carta dirigida por Ortega a Juan Vázquez, secretario del Consejo de su Majestad, no mucho después del contraataque de Tofiño en 1555:

> Mucho me ha pesado que aquellos padres que fueron a esa Corte para publicar mis virtudes me tocasen en cosa tan delicada como es la honestidad, que todo lo otro pasara. Dios los perdone y a mí me dé paciencia, que cierto yo he tenido poca después que lo supe. Bien sé que a V. M. no le faltarían réplicas y razones para tornar por mi honra, pues lo ha tomado tan a pechos; pero mucho hiciera al caso preguntarles si sabían que en todo el tiempo de mi mocedad las veces que he sido visitado siendo prior, y no lo siendo, se me ha hecho algún cargo de cosa de deshonestidad; y si dijeran que sí, tornarles a preguntar, pues cómo habéis hecho prior tantas veces y visitador general y después general a un hombre de quien se tenía tan ruin opinión, y en una orden de donde se tomó lo que se dice comúnmente, más honesto que un jerónimo. Bueno es que en todo el tiempo de mi mocedad nunca me hallaran deshonesto y que me noten dello agora que estoy a par de los sesenta años y siendo general.
>
> A buen recabdo ha tenido la duquesa de Alba su casa, que ha treinta años o poco menos que nunca hubo en ella puerta cerrada para mí.
>
> Después que V. M. despidió a aquellos padres como merecían, dizque dicen agora que verdad es que no hubo cosa de pecado mortal en lo que toca a la limpieza de mi persona, pero que le hubo en cosas que tocaban a la gobernación de la orden; en verdad que yo me holgase que se viese el proceso para que se entendiese a qué llegaron mis pecados y su pasión. Plega a Dios por su misericordia tener de su mano a esta orden, y V. M. no reciba mal ejemplo de lo que aquí digo, que hablo como con señor, para descansar con él, y como hombre lastimado.[89]

89. Simancas, Estado, leg. 117, f. 32: carta que, a diferencia de las demás,

Unos meses más siguió fray Juan de Ortega en Yuste, próximo al Emperador, pero apartado de los demás frailes, ya que quedaba todavía castigado e inhabilitado. Lastimado, dolido, enfermo, pide el 28 de mayo de 1557 permiso al emperador para retirarse a su monasterio de origen, San Leonardo, en Alba de Tormes. Poco después muere, en agosto de 1557.[90]

Y una última interrogación acerca del *Lazarillo de Tormes.* Quiero «decir el despidiente y acabar con él».

Los problemas más silenciados serían quizá los más agudos, es decir, conflictivos y también importantes por su vasta extensión geográfica y social. Aludo a la tensión de castas que creaba la «latente y angustiosa inquietud» que Américo Castro [91] ha destacado para nuestra época: tensión que no hacía falta expresar explícitamente cuando se escribió el *Lazarillo,* sino más bien callar. Me pregunto si la fuerza alusiva de nuestro elíptico relato no da alcance también a esta clase de conflicto, con especial referencia al «negro» existir de los moriscos españoles.

No insinúo que el existir morisco sea el único posible objeto de analogía y alusión. Si la naturaleza de nuestra novela, considerada intrínsecamente, es polisémica —según viene recalcando la crítica reciente—, también lo había de ser su contextualidad social. Por ello me sorprende bastante que dicha crítica no haya reparado en ese sabor hispanoárabe, o más concretamente, morisco, que, siquiera como ironía, para mí tiene muy sensiblemente el *Lazarillo.* La clase social y el peculiar grado de marginalidad de nuestro sufrido antihéroe ¿a qué otro grupo de todos conocido podía asemejarse mejor? «Los moriscos eran perfectamente identificables, mientras los judíos se diluían tratando de desaparecer»,[92] apunta Francisco Carrillo.

---

no trae fecha ni menciona el nombre del destinatario. Es posible que sea de 1556.

90. Sobre la muerte, véanse Stirling-Maxwell, pp. 227-228, que dice (basándose en los apuntes de Tomás González en el Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores de París) que la noticia llegó a Yuste el 24 de agosto, consternando a todos; y Gachard, II, p. 153: «Fray Juan de Ortega partit le 28 mai pour Alba de Tormes. S'étant mis là entre les mains d'un empirique (*herbolario*), il mourut des remèdes que celui-ci lui donna, et de chagrin (*disgusto*), quelque temps après (*Extraits du colonel Aparici*)».

91. Américo Castro, *La realidad histórica de España,* México, 1966[3], p. 64.

92. F. Carrillo, *Semiolingüística de la novela picaresca,* Madrid, 1982, p. 123.

Dos tendencias opuestas, la marginación y la asimilación, caracterizan la situación de los moriscos españoles durante el primer Siglo de Oro —hasta la brutal resolución del conflicto— y asimismo el itinerario novelesco de nuestro ambiguo y dividido protopícaro.

Aparecen no pocos oficios propios de los moriscos, muchos de los cuales eran molineros, herreros, albéitares, caldereros, cerrajeros.[93] «Su trato común era trajinería y ser ordinarios de unas ciudades a otras»,[94] se decía de los moriscos extremeños, según los documentos recogidos por Mercedes García Arenal. Eran «arrieros o trajineros» y por ello —escriben Vincent y Domínguez Ortiz— a fines de siglo la perspectiva de buenas ganancias, en momentos de crisis alimenticia, estimuló «la propensión de los moriscos a deambular por los caminos de la piel de toro».[95] No tengo datos acerca de la población hacia 1550 de Tejares, Escalona o Maqueda, que dieron entrada —sabemos a ciencia cierta— a numerosos moriscos cuando los granadinos, a partir de 1569, fueron deportados a distintos lugares de Castilla.[96] ¿Se agregaron a los centros urbanos donde ya existían morerías? Las Cortes de 1480 habían obligado a mudéjares y judíos a vivir en barrios apartados; si bien los mudéjares podían trabajar fuera de los suyos «para fines exclusivamente comerciales y artesanos».[97] «El rasgo esencial de estas pequeñas comunidades —escriben Domínguez Ortiz y Vincent— era ... su carácter urbano. Casi siempre eran las ciudades las que abrigaban unos centenares de moriscos agrupados en *morerías*, barrios separados del resto del casco urbano. Casi no había ciudad castellana o andaluza de alguna importancia que no tuviera la suya.»[98]

93. Véanse Claude y Jean-Paul Le Flem, *Un censo de moriscos en Segovia y su provincia en 1594*, Segovia, 1964, pp. 14-15; Mercedes García Arenal, *Los moriscos*, Madrid, 1975, pp. 68 y 232; y sobre el trabajo de los metales, Domínguez Ortiz y Vincent, *op. cit.*, p. 118. Y también, Florencio Janer, *Condición social de los moriscos de España*, Madrid, 1857, p. 47.
94. M. García Arenal, *op. cit.*, p. 68.
95. Domínguez Ortiz y Vincent, *òp. cit.*, p. 120.
96. Henri Lapeyre (*Géographie de l'Espagne morisque*, París, 1959, pp. 135 ss.) recoge del censo de 1581 los números de moriscos siguientes: 1.032 en Toledo, 821 en Salamanca, 315 en Escalona, 161 en Maqueda, 132 en Alba de Tormes, 8 en Tejares.
97. Miguel Ángel Ladero Quesada, *Los mudéjares de Castilla en tiempos de Isabel I*, Valladolid, 1969, p. 21.
98. Domínguez Ortiz y Vincent, *op. cit.*, p. 80.

La alusión principal —o ironía, o burla—, de haberla, reside en el amancebamiento de la madre de Lazarillo con un esclavo llamado, para mayor claridad, el Zaide; y en el castigo infligido a los dos. El texto, rebosante de giros alusivos —«probósele cuanto digo *y aun más*», «por evitar *peligro* y quitarse *de malas lenguas*»—, no plantea sino interrogaciones. «La conversación del Zaide, *que así se llamaba*, llegó a oídos del mayordomo, y hecha pesquisa, hallóse que la mitad por medio de la cebada que para las bestias le daban hurtaba ...», etc. Al parecer bastó con la relación con el Zaide para que se realizara la investigación y luego se descubriesen los hurtos. Durante largos años se prohibió terminantemente todo «comercio carnal», según decían las leyes, entre cristianas viejas y mudéjares o moriscos; si bien es cierto que durante el reinado de Carlos V se relajaron estas prohibiciones y la cuestión que abordo pediría una periodización muy precisa.[99]

99. Periodización que con razón pide Pierre Vilar para el estudio de la historia de los judeoconversos (véase su «Discours pragmatique et discours picaresque», *Actes Picaresque Espagnole*, p. 55). En cuanto al «comercio» de moros y cristianas viejas, los altibajos fueron bastantes, dentro de la general separación entre las dos castas y lo que los historiadores franceses llaman *conflit de civilisations* (no sólo de religiones). Desde antiguo estas relaciones se prohibían: don Pedro IV «ordenó en 1348, bajo severísima pena, que ningún moro se atreviese a tener comercio carnal con mujer cristiana» (F. Janer, *op. cit.*, p. 14). Desde la época de Juan I «estaba prohibido que cristianos y moros habitasen en las mismas viviendas» (M. A. Ladero Quesada, *op. cit.*, p. 21) y ya recordamos que Isabel I en las Cortes de 1480 fue más lejos y obligó a musulmanes y judíos a vivir en barrios apartados. Pero más tarde hubo importantes intentos de asimilación, en Castilla tras la conversión forzada de 1502. Carlos V favorece los matrimonios mixtos, mediante ventajas económicas, en su cédula de 1526 (véase Bernard Vincent, «La famille morisque», *Historia. Instituciones. Documentos*, V, 1978, p. 481). Pero los moriscos, que tendían a la endogamia (*ibid.*, p. 475), generalmente se oponen; y también bastantes cristianos viejos, por ejemplo en Valladolid hacia 1545 (véase Louis Cardaillac, *Morisques et chrétiens. Un affrontement polémique (1492-1640)*, París, 1977, p. 39). Los moriscos (que, nótese de paso, no iban nunca a las guerras, según las relaciones de los embajadores venecianos —véase Henry Charles Lea, *The Moriscos of Spain: their Conversion and Expulsion*, Londres, 1901, p. 209) seguían siéndolo, ya que «el producto de un matrimonio mixto era considerado en principio como morisco, salvo que pudiera probar su cristiandad» (Domínguez Ortiz y Vincent, *op. cit.*, p. 89). Todo cambia después de la rebelión de 1568-1570: «ahora se prefiere la separación completa» (*ibid.*, p. 65); y las propuestas contrarias de un fray Alonso Chacón (véase Cardaillac,

¿Qué contribuye a la historia —dicha y no dicha— el origen árabe del Zaide? La conducta delictiva de la pareja ¿se reduce al robo y al amancebamiento? El narrador, en realidad, pone de relieve los robos del *negro de mi padrastro*, como causas del castigo, más que el trato entre los dos. Entonces, ¿no sería cristiana nueva también esa viuda que no tuvo inconveniente en intimarse con un negro de origen moro? Comprendo que son muchas las preguntas; pero pienso que la intratextualidad del relato las justifican. O bien se silencia la prohibición oficial que ponía en peligro la situación de la pareja, o bien se calla el linaje de la madre. Si tomáramos en consideración esta segunda alusión, o —permítaseme que me refiera a un juego que no aparece en el relato— si cayera esta ficha de dominó, algunas fichas más caerían tras ella. Consecuencia de esta segunda lectura —críptica, lo admito— serían una ironía y un enigma más: la ironía de que el padre, «que Dios perdone», se fuese a tierra de moros y muriese en nada menos que una expedición bélica —si Lázaro expresa y conoce la verdad— contra ellos, la de los Gelves; y el enigma de un anacoluto: «en este tiempo se hizo cierta armada contra moros, entre los cuales fue mi padre ...». Piensa Francisco Rico al respecto «si alguna construcción aparentemente confusa no encerrará un meditado —y despiadado— chiste».[100] Y en cuanto a la interpretación más adelante de la madre, que anuncia no sólo la del hijo sino su conducta —«me encomendó [al ciego], diciéndole cómo era hijo de un buen hombre, el cual, por ensalzar la fe, había muerto en la de los Gelves, y que ella confiaba en Dios no saldría peor hombre que mi padre»—, comenta Víctor García de la Concha: «un análisis detenido del fragmento nos revelará después cómo por debajo del discurso circula la ironía, produciendo una degradación de las ideas y valores denotados en la superficie del *dictum*: ni el padre fue de grado, ni por defender la fe; y acaso no fue, siquiera, *precisamente*, a la de los Gelves, que, por haber costado tantas vidas, se tornó para-

---

p. 39) o un Licenciado Torrijos (véase Vincent y Domínguez Ortiz, p. 70) caen en saco roto. «Les mariages mixtes —concluye Vincent («La famille morisque», p. 482)—, ont éte très peu nombreux. L'écart entre les deux communautés était tel que ni les chrétiens ni les morisques n'envisageaient ces unions d'un bon oeil.»

100. F. Rico, *La novela picaresca*, p. LXXVII.

digmática de gloria».[101]

Sí, efectivamente, son legión —¿de ser morisco, adónde fue a parar el padre?— las ironías de la inagotable obra maestra que a todos nos convierte, *velis nolis,* en novelistas.

(1987)

101. V. García de la Concha, *Nueva lectura* ..., p. 11.

# INDIVIDUO Y EJEMPLARIDAD EN EL «ABENCERRAJE»

## UN SUBGÉNERO NUEVO

Escrito entre 1550 y 1560, el *Abencerraje*, como su contemporáneo el *Lazarillo de Tormes*, significa un principio indisputable en la historia de la literatura europea. Cada una de estas obras, breves y anónimas, tenidas con justicia por obras maestras, originaron andando los años un subgénero nuevo de la narración del Renacimiento y del Barroco. Claro está que el itinerario de un género, es decir, la modificación constante de un modelo tanto formal como temático, es un proceso de cambio y transformación. Sin duda, salta a la vista la gran diferencia que va del innovador, de la semilla originaria, a las obras posteriores, para las cuales el origen fue, más que canon indiscutible, un simple punto de partida. Nada más claro que este itinerario y esta diferencia en el caso de la novela picaresca, es decir, del *Guzmán de Alfarache* respecto al *Lazarillo*. Otro tanto puede predicarse de la llamada «novela morisca», o sea de Ginés Pérez de Hita frente al autor del *Abencerraje*. Y lo que quisiera poner de relieve en el presente artículo, para desbrozar el camino de quienes el día de mañana investiguen esta variación, o discrepancia, o desvío, es la respuesta peculiarísima que el *Abencerraje* dio a una desgraciada y conflictiva situación sociohistórica: la del ocaso y eliminación inminente de los moriscos españoles.

Una dimensión del *Abencerraje* (a la que no cabe reducir la novela entera) llamó la atención de un gran público en su día: la figura del noble moro caballeresco y de sus hazañas, situadas ante el telón de fondo, suntuoso y melancólico, de los últimos años del reino musulmán de Granada. Esta figura y coyuntura literarias, preparadas por

numerosos antecedentes medievales, especialmente los romances y las crónicas del siglo xv, se transmutaron en ficciones narrativas con el *Abencerraje* y, medio siglo más tarde, las famosas *Guerras civiles de Granada* de Ginés Pérez de Hita, cuya Primera Parte, publicada en 1595, se titulaba en realidad *Historia de los bandos de los Zegríes y Abencerrajes*; que completó en 1619 la *Segunda parte de las guerras civiles de Granada.* Las dos partes, reeditadas muchas veces, y unidas al *Abencerraje* en la memoria de los lectores (de una manera comparable al surgimiento del género picaresco como fusión del *Lazarillo* con el *Guzmán*), dieron lugar a la fama europea del moro sentimental de Granada. Las numerosas traducciones de la *Diana* de Jorge de Montemayor, a la que un hábil impresor agregó el *Abencerraje* desde la edición vallisoletana de 1561, fue una de las condiciones de esta trayectoria. Las traducciones y adaptaciones de Ginés Pérez de Hita fueron otra. La célebre narración pastoril de Montemayor se traduce al francés en 1578, al inglés en 1598, y se reedita muchas veces en las dos lenguas. En Italia, Francesco Balbi da Correggio escribe en castellano la *Historia de los amores del valeroso moro Abindarráez y de la hermosa Jarifa* (Milán, 1593), un extenso poema épico basado en el *Abencerraje* y en su yuxtaposición de personajes cristianos y musulmanes, como en la obra maestra del Ariosto; y durante el siglo XVII, Celio Malespini introduce materiales similares en sus *Ducento novelle* (1609). En Francia, tras los *Travaux sans travail* de Pierre Davity (1599) y el éxito de Pérez de Hita, el moro caballeroso se pone de moda. Cuando Voiture visita España en 1602 no puede sino componer varias baladas de estilo semejante a los romances intercalados en el libro de Pérez de Hita. El título de la novela de Madame de Villedieu, *Galanteries grenadines* (1672), trae a la memoria de qué forma fueron apreciados los amores de Abindarráez y Jarifa por los autores de novelas heroico-sentimentales: por Mademoiselle de Scudéry en los ocho tomos de su *Almahide* (1660-1663) y, especialmente, por nada menos que Madame de Lafayette, en su *Zaïde, histoire espagnole* (1670), que inauguró el arte de quien escribiría la exquisita *Princesse de Clèves* (1678).

Durante el siglo XVIII, la boga del moro andaluz contribuyó a los comienzos de la escritura «exótica» y sus usos por el *conte philosophique*, al igual que el interés por los incas y otras civilizaciones extinguidas. Florian remató su *Gonzalve de Cordoue ou Grenade*

*reconquise* (1791) en plena Revolución francesa; y sus protagonistas resultaron haberse enamorado no sólo de hermosas moras sino de la idea de libertad. Finalmente, *Les aventures du dernier Abencérage* (1826) de Chateaubriand obtuvieron considerable popularidad, confirmando las potencialidades románticas de nuestro tema. Ningún otro ocaso o extinción de una colectividad parecía menos doloroso o más espléndido que el de la Andalucía musulmana. Los cuentos de Washington Irving en *The Alhambra* (1832), donde lo visto se supedita a lo leído y lo imaginado, corroboran, como tantos otros, el concepto romántico de Andalucía, no sólo como cultura de estirpe árabe, sino como la más vistosa, la más dramática y la más atractiva de las regiones españolas.[1]

A lo largo de tan extenso itinerario parece que a cada paso unos elementos imaginativos —sentimentales o idílicos— quedaron vinculados a unos componentes históricos —las postrimerías del moribundo reino de Granada. Florian había escrito para su *Gonzalve de Cordoue* un prólogo titulado «Précis historique sur les Maures de Grenade»; y se supone que buena parte de sus lectores confiaban en la autenticidad del entorno histórico de los lances novelescos. De tal suerte, la novela morisca pasó a ser una temprana encarnación del género de novela histórica en que se codean y mezclan cómodamente los materiales ficticios y los documentados, los sucesos pretéritos y los gustos presentes. Sin duda, esta peculiaridad pasó con frecuencia inadvertida. El tipo del moro andaluz había originado un mito en ambos sentidos usuales del término; y está bastante claro que su prestigio se debía precisamente a esta potenciación de una ficción atractiva por un fondo histórico sumamente dramático; y viceversa. Así, lo primero que nos incumbe comprender mejor es el carácter de la *historicidad* de nuestra novela. ¿Cuál es la pertinencia histórica del *Abencerraje*? ¿Hasta qué punto y de qué manera implican sus palabras un mundo contemporáneo, exterior a ellas?

Preguntas que, como vamos a ver, suscitan más preguntas, en torno a problemas de variada índole, pues nada es más delicado y

1. Para la historia de la novela morisca he contado con Barbara Matulka, «On the European Diffusion of the "Last of the Abencerrajes" Story in the Sixteenth Century», *Hispania*, XVI (1933), pp. 369-388; María de la Soledad Carrasco Urgoiti, *El moro de Granada en la literatura. Del siglo XV al XX*, Madrid, 1956; y el Prólogo a Antonio de Villegas, *El Abencerraje*, ed. F. López Estrada y J. E. Keller, Chapel Hill, 1964.

laberíntico que el intento de relacionar la historia de la literatura con los demás géneros historiográficos (historia social, historia económica, historia política, historia de las ideas o creencias, y bastantes más). Y así, apelo a la paciencia de mis lectores, para que juntos atendamos a algunas de estas interrogaciones. ¿Qué componentes de la novela morisca eran históricos? ¿Cómo se manifiesta aquí la historicidad de la obra de arte literaria? ¿Puede acaso reconocerse en aquellas creaciones donde la inhumanidad, histórica y realísima, de la sociedad visible ha sido reemplazada por una visión de justicia o un ideal de armonía? ¿Es plausible que logre un ejercicio de la imaginación, como por ejemplo el que conduce a la novela morisca o la égloga pastoril, contradecir o subvertir —o negar, en la acepción de Hegel y Marcuse— las condiciones de la sociedad contemporánea? ¿Necesita o depende la égloga, aquella renuncia a la civilización, de la ciudad que tanto aborrece? ¿Cuáles son los procedimientos y medios con los cuales el autor del *Abencerraje* levanta su hermoso mundo soñado?

## LITERATURA COMO CONTRADICCIÓN HISTÓRICA

Todo el problema de la «novela morisca» exige un enérgico esfuerzo de desmitologización. No se puede seguir formulando, en torno a la figura del árabe literario, las vaguedades románticas y los anacronismos de siempre, confundiendo las ficciones poéticas con las situaciones vividas por clases enteras de una sociedad. Es decir, no entendemos la pertinencia histórica de una ficción si no percibimos cómo ésta aspira, precisamente por vía de la imaginación, a alejarse de las *données* sociales y demás circunstancias dominantes, o a invertirlas, o a subvertirlas, o a refutarlas. Pues en ciertos casos, como el del *Abencerraje*, la dicción literaria supone una *contradicción* de los discursos oficiales de determinada sociedad.

El *Abencerraje* no ofrece esencialmente una poetización de la vida fronteriza andaluza del siglo XV. No convence sostener que la ficción de Abindarráez y Jarifa, Narváez y el Rey de Granada, concuerda con la realidad de aquellos tiempos. Lo que tiene de histórico el *Abencerraje* es la respuesta —o la evasión— imaginativa que expresaba a las experiencias compartidas por sus lectores, los de 1560 o 1565, o sea, la «contradicción» poética que acabo de mencio-

nar. No cabe tampoco atribuir a esos lectores una vaga nostalgia de la España medieval, tal como la define la historiografía de hoy. No es lícito confundir la llamada tolerancia de la Edad Media con la perspectiva limitada de unos españoles cuyo horizonte histórico abarcaba ante todo la conquista de Granada o la de México, la expulsión de los judíos, las Comunidades, las guerras imperiales y la permanencia en España de numerosísimos moriscos. El sueño de tolerancia que se descubre en el *Abencerraje* —sueño, no exigencia ni llamamiento— es función de su subversión básica, de su dolorida conciencia del presente.

Hay buen número de pormenores y especialmente de personajes en el *Abencerraje* que, vistos por separado, son históricos.[2] Rodrigo de Narváez fue, efectivamente, un famoso capitán que contribuyó decisivamente a la toma de Antequera por el príncipe don Fernando en 1410; y que, recompensado con el cargo de gobernador, defendió a esa ciudad hasta su muerte en 1424. Los Abencerrajes, procedentes del Norte de África (el apellido acaso se derivase de los Banū Al-Sarrādj, cuya ciudad natal en España era Córdoba), fueron unos de los clanes más poderosos de al-Andalus durante los siglos XIV y XV; y constituyeron algo como una guardia pretoriana en Granada.[3] Los historiadores acentúan la transcendencia del espíritu de lealtad al linaje o familia («'aṣabiyya»,[4] que el gran filósofo del siglo XIV, Ibn Jaldún, calificaba de motivo o fuerza primordial en la historia) entre los árabes andaluces, cuyas comunidades se hallaron muchas veces divididas por las luchas entre familias y venganzas de sangre. La

2. Para el fondo histórico, véase el extenso Prólogo de Francisco López Estrada a su edición de *El Abencerraje y la hermosa Jarifa*, Madrid, 1957 —trabajo fundamental e indispensable para todo estudioso de nuestro tema.

3. Véanse, además de la obra mencionada en la nota anterior, Luis Seco de Lucena, «La leyenda de los Abencerrajes», *Archivo de Estudios Africanos*, V (1951), pp. 35-51; la bibliografía de Carrasco Urgoiti, *El moro de Granada*; y lo escrito sobre el problema de la etimología de «Abencerraje», en que no convienen los especialistas. El apellido que anoto de paso es el anunciado por la *Encyclopedia of Islam*, Leiden, 1960, I, p. 98, para un volumen posterior. Emilio García Gómez mantiene el viejo «hijo del sillero», véase «Sobre los epitafios de los caballeros Abencerrajes», *Al-Andalus*, VII (1942), pp. 296-297.

4. Véanse Francesco Gabrieli, «Il concetto della 'asabiyya nel pensiero storico di Ibn Haldūn», *Atti della R. Accademia delle Scienze di Torino*, LXV (1929-1930), pp. 473-512; y Julio Caro Baroja, *Los moriscos del reino de Granada*, Madrid, 1957, pp. 47-49.

matanza de los Abencerrajes en Granada, probablemente en 1472, aparece en crónicas cristianas de la época, si bien de forma breve y poco menos que ficticia.[5] Éstos son los componentes históricos principales de la novela —Rodrigo de Narváez y el clan de los Abencerrajes—, aunque hay algunos más; y lo que sí inventa el autor es el contacto del uno con el otro.

Pero Narváez, que el novelista presenta como gobernador de dos ciudades, Álora y Antequera, no pudo serlo de Álora, que no fue conquistada hasta 1484, sesenta años después de la muerte de Narváez, durante una de las últimas campañas de los Reyes Católicos contra Granada. Piensan algunos críticos que el autor del *Abencerraje* acaso confundiera al primer Narváez con uno de sus descendientes, gobernador asimismo de Antequera, o con algún otro caballero cristiano que se hubiera mostrado clemente en su trato con un Abencerraje, como don Alonso de Aguilar. O lo que es más probable, y del todo conforme con la actitud del autor, puede ser que éste mezclara diferentes períodos con entera libertad, introduciendo variados elementos susceptibles de enriquecer el sabor de verdad histórica y de utilizar como telón de fondo las guerras fronterizas con Granada de fines del siglo XV. El método constituyente que utiliza el autor consiste en colocar un idilio ficticio destinado a celebrar valores semejantes a los de las novelas de caballerías, no en tierra fabulosa y remota época, según solía pasar en estas novelas, sino en un escenario histórico y geográfico marcado por el conflicto entre razas o religiones —entre «leyes», dice el texto— y conocidísimo de sus lectores.

Entre lo acontecido y lo escrito se interponía la leyenda. Ya era Rodrigo de Narváez un famoso soldado, un legendario capitán, cuando se redacta la novela. Su reputación, según veremos, desempeña un importante papel en el cuento mismo. El destino calamitoso de los Abencerrajes ya era leyenda durante la primera mitad del XVI. Narváez y los Abencerrajes figuraban en romances fronterizos que estaban en boca de todos, como «De Granada partió el moro»:

> Oído lo había Narváez
> que está sobre la barrera,

5. Así, en Fernando del Pulgar, *Crónica de los Reyes Católicos*, ed. J. de Mata Carriazo, Madrid, 1943, II, p. 39; y Hernando de Baeza, *Relaciones de algunos sucesos de los últimos tiempos del Rey de Granada*, Madrid, 1868, p. 9.

y como era buen cristiano,
el corazón le doliera ...

O el ilustre «Romance de Alhama»:

Mataste los Bencerrajes,
que eran la flor de Granada;
cogiste los tornadizos
de Córdoba la nombrada ...

Palabras éstas, «la flor de Granada», con que topamos en el *Abencerraje*: «hubo en Granada un linaje de caballeros que llamaban los Abencerrajes, que eran la flor de todo aquel reino ...». Es más, no sólo Narváez, el príncipe don Fernando y los Abencerrajes, sino Álora, Antequera, Granada y otras ciudades andaluzas, aparecían en los romances y otros poemas populares de los siglos XV y XVI. Recuérdense solamente «Álora, la bien cercada», el romance de la «Pérdida de Antequera», que es un romance fronterizo antiguo —«La mañana de San Juan, / al tiempo que alboreaba ...»—, como también «De Antequera partió el moro»; mientras «Suspira por Antequera / el Rey moro de Granada» ofrecía una escena, del todo imaginada, de dolor individual.

La vehemente personificación de la ciudad, como se sabe, era rasgo propio de la poesía clásica árabe.[6] Y en España, en realidad, la tendencia a vivificar y humanizar no sólo la ciudad sino la pena y nostalgia de los vencidos, es particularmente palpable en los poemas consagrados a Antequera.[7] Ejemplo hermoso es «En Granada está el Rey moro» (publicado por Juan de Timoneda en su *Rosa de amores*, de 1573):

En Granada está el Rey moro,
que no osa salir de ella.
De las torres de la Alhambra
mirando estaba la vega.
Miraba los sus moricos,

6. Véanse Ramón Menéndez Pidal, *Flor nueva de romances viejos*, Buenos Aires, 1939, p. 244; y el poema de Abu Tammam (804-845) traducido por A. J. Arberry, *Arabic Poetry*, Cambridge, 1965, p. 52.

7. Para los romances de Antequera, véase F. López Estrada, *La conquista de Antequera en el romancero y en la época de los siglos de oro*, Sevilla, 1956.

cómo corrían la tierra.
El semblante tiene triste,
pensando está en Antequera.
De los sus ojos llorando
estas palabras dijera:
—¡Antequera, villa mía,
oh quién nunca te perdiera!
Ganóte el Rey don Fernando,
de quien cobrar no se espera.
¡Si le pluguiese al buen Rey
hacer conmigo una trueca,
que le diese yo a Granada,
y me volviese a Antequera!

Y los críticos de hoy —más que ninguno, Francisco López Estrada— han elogiado justificadamente la eficacia poética del ciclo de la «Morica de Antequera», cuyo comienzo (publicado en el *Cancionero llamado flor de enamorados*, de 1562) es el precioso pareado:

¡Si ganada es Antequera,
ojalá Granada fuera!

La calidad y el atractivo de esta poesía, tan evidentes aún hoy, no deben perderse de vista si queremos captar la historicidad particular del *Abencerraje*. La transfiguración literaria, en suma, de estos sucesos y personajes históricos, no como finalidad en sí sino como cauce de poesía, se había iniciado mucho antes que se compusiera el *Abencerraje*. Esta materia ya había sido incorporada a la imaginación popular. Y nuestro autor procuró no tanto interpretarla directamente como aprovechar su legendaria vitalidad y fuerza poética —oral, viva, coetánea.

El *Abencerraje* no brota esencialmente de la transformación del pasado, o de su añoranza, sino del esfuerzo ficticio por proponer, más que nada, un vigoroso contraste con el presente histórico. Es notable hasta qué punto esta novelita se desvía de las estructuras político-sociales de su tiempo. Luego veremos en ella un afán unitivo, expresado por medio del amor y de la amistad, y un encumbramiento moral que encarna normas superiores de conducta. Todo ello sucede «aunque las leyes sean diferentes», a despecho de los conflictos colectivos que trastornan y malbaratan las relaciones personales.

Desde la época de los Reyes Católicos, la política nacional había ido imponiendo por la fuerza una unidad fundada en la religión oficial y la razón de Estado. He aquí un contraste que se basa no ya en la convencionalidad y la «irrealidad» de la novela como creación imaginaria, sino en una polaridad de valores. Claro está que aquélla, la libertad del escritor frente a los límites de la experiencia social, es condición de ésta: el alejar al público lector de unos valores contemporáneos dominantes. Los lectores del *Abencerraje* hacia 1560 no podrían sino advertir la imagen de tolerancia que la novelita brindaba —ante todo aquellos lectores muy conscientes del problema que planteaba la vecindad de cristianos nuevos y moriscos en tantas ciudades y regiones de España.

En 1559, dos autos de fe, espectaculares y multitudinarios, se celebraron en Valladolid —el segundo, el 8 de octubre, en presencia del joven monarca, Felipe II— y otro se verificó en Sevilla, ocasiones las tres en que buen número de personas fueron deshonradas, penitenciadas, azotadas, estranguladas o quemadas vivas. El *Abencerraje*, publicado entre 1550 y 1561, puede ejemplificar así el poder de contradicción histórica que posee la dicción poética.

No se me oculta la objeción que puede formularse a lo que vengo proponiendo. El asunto es más sencillo, se me diría: el *Abencerraje* encarna la memoria, o la nostalgia, de épocas anteriores de la historia de España, tales como se conservaban en la poesía oral y las crónicas; y nuestra narración no es más que un eco del pasado y un retorno a las formas más humanas de existencia que a éste pertenecían.

A esta postura, de aspecto tan sensato, conviene responder por medio de cuatro argumentos. Recuérdese, primero, que las reliquias del pasado de las que hablamos no son documentos u otros materiales genuinos del saber histórico. Estos restos, según acabamos de ver, ya se habían convertido en poesía. Los valores heredados por el *Abencerraje* sólo pueden ser de la clase que la literatura y el folklore saben conservar. Lo mismo de evidente es, en segundo lugar, que tan sólo pueden persistir y perpetuarse en el presente aquellos valores que un esfuerzo continuo de voluntad sigue considerando como tales, como pertinentes a la actualidad y al entorno contemporáneo. Esta observación se aplica ante todo al folklore, puesto que la vigencia de una pieza folklórica coincide necesariamente con el asentimiento, siempre renovado, de determinada comunidad. Como hace

tiempo señalaron Roman Jakobson y Petr Bogatyrev, no sólo lo extravagante o lo sorprendentemente nuevo sino lo meramente individual deja inmediatamente de existir en el área del folklore desde el instante en que cesa de ser socialmente funcional y aceptable.[8]

No nos permitamos olvidar, en tercer lugar, que la historicidad de una obra literaria (quiero decir por historicidad no la función de procesos sociales, políticos o económicos como *humus* u origen, sino como dimensión de la obra acabada) no depende por fuerza de sus usos del pasado. La imaginación histórica no se define por la medida en que se nos aparece como retrospectiva, fundada en la memoria, orientada hacia tiempos pretéritos. Esta índole de inteligencia lo mismo puede brotar de la entrega por parte de individuos o de grupos a los procesos, las duraciones, los desenvolvimientos que les rodean *en el presente*. Una mentalidad de anticuario no suele poseer cualidades históricas. Todo lo opuesto, por otro lado, ocurre en épocas henchidas de sensibilidad histórica. Recordemos, sin ir más lejos, el siglo XIX y su capacidad para percibir sucesos contemporáneos de tal manera. Aludo, por supuesto, al arte novelístico de Balzac, Stendhal, Turgueniev, Dostoyevsky y Galdós. Siempre me ha parecido que la distinción entre las «novelas contemporáneas» y los «episodios nacionales» de Galdós, desde el ángulo de la inteligencia histórica, no es profunda. Los admiradores de Manzoni y Scott admitirán sin dificultad que el género de la novela histórica comparte una importante dimensión de historicidad con otros géneros cuyos materiales, escenarios, personajes y tácticas formales no se apoyan *expresamente* en acontecimientos políticos o costumbres sociales.

Acaso sea útil, en estudios y reflexiones futuras, aplicar las categorías siguientes: por un lado, la distinción entre el *presente* y el *pasado*, como objetos referenciales de la obra literaria; y, por otro, la diferencia entre técnicas *implícitas* y *explícitas*, como modalidades de referencia a estos objetos. Así cabe observar que un poema o un ensayo denota el presente, mientras al propio tiempo connota el pasado como objeto histórico; y que una novela puede muy bien narrar sucesos pretéritos sin cesar de aludir aún más significantemente al momento en que se escribe y lee. El *Abencerraje*, mirado

8. Véase el ensayo de Jakobson y Bogatyrev, «Die Folklore als eine besondere Form des Schaffens» (1929), reeditado en los *Selected Writings* del primero, La Haya, 1966, IV, pp. 1-15.

de tal modo, ejemplifica cierta índole de paradoja literaria: que sus usos explícitos del pasado —filtrados a través del folklore— ofrecen una experiencia de la historia menos auténtica y menos significativa que sus respuestas implícitas al presente.

Esta paradoja vuelve a poner de manifiesto uno de los rasgos más importantes y originales de la obra de arte literaria: su capacidad de sugestión y de alusividad. Dimensión, ésta, que abarca la historia de las formas, desde Safo hasta Mallarmé y la tradición simbolista moderna, o desde el tratado místico de la Edad Media hasta el fragmento romántico, los dramas de Chéjov, el cuento o el ensayo o la parábola en prosa de nuestra época. Como he tratado de mostrar en otro artículo, el artefacto verbal es fundamentalmente *alusivo* en la medida en que transmite mensajes o consigue efectos que no son del todo explícitos.[9] La obra de arte verbal suele comunicar bastante más de lo que dice; o hasta *otra* cosa de lo que literalmente dice. Esta reverberación, irradiación o amplitud de efectos se consigue no porque el escritor dejó de desarrollar lo que tenía dentro o podía decir, sino porque logró, a fuer de poeta, ser conciso, ser indirecto, o apelar a símbolos y situaciones de por sí significativas. La obra de arte verbal emplea el lenguaje, en última instancia, para ir más lejos que las palabras; o destaca un estilo para, en fin de cuentas, superarlo. Las técnicas alusivas que aquí recuerdo de paso no son sino un aspecto de la tendencia de la creación literaria a reunir formas y temas que son intensamente expresivos y, más allá de cierto límite, silenciosos y metaverbales.

Disponemos, por último, de cierta información histórica, volviendo al *Abencerraje*. Aunque el arranque u origen de nuestra novela —su autor, su primera edición— permanece oscuro, sí conocemos algunos datos que establecen una vinculación con determinados lectores del momento. Existen cuatro versiones diferentes del *Abencerraje*.[10] Una de las más antiguas parece ser la que se titula *Parte*

9. Véase mi «Estilística del silencio (en torno a un poema de Antonio Machado)», *Revista Hispánica Moderna*, XXIII (1957), pp. 260-291.

10. Véase la nota 16. Los cuatro textos son: 1. *Parte de la corónica del inclito infante don Fernando*, que menciono ahora. Queda hoy sólo un ejemplar, del que faltan bastantes páginas finales. Es una adaptación torpe, de calidad inferior. Incluye la dedicatoria a Ximénez de Embún. 2. Un texto semejante, publicado en 1561 por Miguel de Ferrer en Toledo. La primera página falta, pero lo demás está completo. Es una versión más satisfactoria de

*de la corónica del ínclito infante don Fernando* —las palabras iniciales de un librito impreso en letra gótica, escrito y publicado, que sepamos, entre 1550 y 1561, probablemente en Zaragoza. Esta versión incluye la larga dedicatoria que un «corrector» anónimo brinda a don Jerónimo Ximénez de Embún, noble aragonés, cuya protección de los moriscos que labraban sus tierras le causaron problemas serios con la Inquisición. De golpe y sopetón nos encontramos en la realidad socioeconómica de la época, netamente delimitada. Lo que luego se denominará novela morisca, y presenta ante todo a caballeros musulmanes y cristianos, de carácter y conducta casi intercambiables, se dedica a un rico protector de labradores pobres: moriscos de carne y hueso. Pero esta cuestión exige sección aparte, que mis lectores encontrarán más adelante. Permítanseme, primero, algunas consideraciones generales más, en torno a un género del primer Siglo de Oro, como también del Renacimiento europeo.

## Historia y contrahistoria: el anhelo pastoril

La llamada novela morisca, o protomorisca, que alude a la historia contemporánea, la de mediados del XVI, por medio de contradicciones silenciosas, no ocupa un puesto marginal en la historia de la literatura. El sueño de una *concordia* que arranque de la *discordia* y

la *Corónica*, con la dedicatoria a Ximénez de Embún. 3. El texto intercalado en la edición de la *Diana* de Jorge de Montemayor, que aparece en Valladolid en 1561. Montemayor había muerto pocos meses antes. Se elaboran bastante los textos anteriores, sobre todo las partes consagradas al amor, según era de esperar en una novela pastoril. 4. El texto incluido en el *Inventario* de Antonio de Villegas, publicado en 1565 en Medina del Campo por Francisco del Canto. Una versión ampliada del mismo libro sale en 1577, en la misma ciudad, sin que cambie el texto del *Abencerraje* (pero el título posterior, *El Abencerraje y la hermosa Jarifa*, hará fortuna).

Como los textos 1 y 2 son semejantes, tenemos en realidad tres tipos. El editor de la *Diana* (probablemente Francisco Fernández de Córdoba) da cabida a un poema amoroso de siete estrofas. Antonio de Villegas, a la historieta de los amoríos de Rodrigo de Narváez con una mujer casada. Las diferencias son considerables. El crítico de hoy se ve forzado a elegir. Nada más fácil, en opinión de todos. La elegancia, la concisión, la delicadeza, la unidad poética que admiramos en el *Abencerraje* se encuentran sobre todo en el *Inventario* de Villegas. Acaso la versión más leída, sin embargo, fuera la que tantas veces se reimprimió con la *Diana*.

logre suprimirla, es un proceso dialéctico que no pocos géneros han tenido en común. Aludo aquí ante todo a la modalidad pastoril. Afirma Hegel que una de las condiciones del progreso histórico es el que la imperfección implique un polo opuesto a sí misma —la perfección— como semilla, impulso, o potencialidad; y que ello haga posible la superación de tal polaridad en el futuro. Sin duda, el lector suele percibir una imagen de perfección como la antítesis de las imperfecciones entre las cuales vive. Ahora bien, decía que esta diferencia puede ser implícita o explícita, literal o alusiva. En la tradición pastoril ha ocurrido no pocas veces que la Arcadia imaginada por la ficción poética supone y manifiesta una honda añoranza, urgencia o necesidad de paz y descanso, de inocencia y felicidad. Lo auténtico de tal anhelo, lo urgente del sueño, y los modos de mostrar que esta necesidad proviene del dolor y la frustración, son lo que consigue que los mejores poemas bucólicos sean mucho más que un mero intento de imitar las bellezas estructurales de Virgilio.

En un ensayo brillante sobre la tradición pastoril, «The Oaten Flute», comenta Renato Poggioli un episodio de la *Gerusalemme Liberata* (VII) del Tasso, «Erminia y los pastores», como ejemplo de lo que denomina *oasis pastoril.* Erminia, armada y disfrazada de guerrero para salvar a Tancredi, que está herido, huye de los Cruzados que la persiguen y se refugia en un bosque, donde halla una comunidad aislada y pacífica. Estos oasis o «interludios», en que la paz, el descanso y la armoniosa sociabilidad interrumpen y dejan atrás, siquiera provisionalmente, la injusticia y el conflicto como marco envolvente, aparecen en la *Eneida*, la *Divina Commedia* (*Purg.*, XXXII: «Qui sarai tu poco tempo silvano»), el *Orlando furioso*, *Os Lusíadas*, *Don Quijote* y *As You Like It.* Agrega Poggioli: «La poesía pastoril vuelve más afectivo y más real el sueño que se desea comunicar cuando el retiro es una experiencia no duradera sino fugaz, actuando como pausa en el proceso del vivir, como un momento de respiro ante la fiebre y la angustia de ser»:

> Pastoral poetry makes more poignant and real the dream it wishes to convey when the retreat is not a lasting but a passing experience, acting as a pause in the process of living, as a breathing spell from the fever and anguish of being.[11]

11. «The Oaten Flute», *Harvard Library Bulletin*, XI (1957), p. 154. [Ha aparecido luego el volumen *The Oaten Flute*, Cambridge, Mass., 1975.]

Es decir, lo pastoril como intermedio, oasis o alivio, desempeña de forma explícita su función antitética. Lo cual no es sino una demostración del dinamismo del ideal bucólico en general, que es una «invitación», según Poggioli, a la busca de la verdad y la paz del espíritu mediante el abandono de la guerra civil y los conflictos sociales. Al interior de la *Gerusalemme* o el *Quijote* (como los cuentos intercalados del *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán), el género en cuestión actúa como contragénero. Y, me atrevería a añadir, como contrahistoria.

Los versos tercero y cuarto de la Égloga I de Virgilio se refieren a experiencias de origen no sólo individual: la fuga, la pérdida de la patria: «nos patriae fines et dulcia linquimus arva, / nos patriam fugimus». Melibeo se dirige a Títiro y compara los destinos de los dos. Títiro, un viejo esclavo, descansa tranquilo en la sombra, «lentus in umbra», pues ha estado en Roma y conseguido su libertad. A Melibeo le han expulsado de su casa y sus tierras. Se contrasta el reposo pacífico de Títiro con la emotividad del desterrado Melibeo, víctima del conflicto y la guerra:

> Tityre, tu patulae recubans sub tegmine fagi,
> silvestrem tenui musam meditaris avena:
> nos patriae fines et dulcia linquimus arva,
> nos patriam fugimus: tu, Tityre, lentus in umbra
> formosam resonere doces Amarillyda silvas.

> (¡Oh Títiro!, tú, recostado bajo el ramaje de esa frondosa haya, ejercitas tu silvestre musa con el delgado caramillo. Nosotros abandonamos los confines de la patria y nuestros amados campos. Huimos de la patria. Tú, ¡oh Títiro!, despreocupado en la sombra, enseñas a las selvas a repetir el nombre de la hermosa Amarilis.) [12]

Las mismas polaridades —descanso y movimiento, canto y éxodo, paz y guerra— reaparecen en la Égloga IX. «Pero nuestras canciones, Lícidas —lamenta Meris—, no pueden más entre las armas guerreras que las palomas de Caonia, como dicen, cuando llega el águila»:

12. Cito la traducción de Julio Aramayo Perla, *Primera Bucólica*, Lima, 1958, p. 6,

... sed carmina tantum
nostra valent, Lycida, tela inter Martia, quantum
Chaonias dicunt aquila veniente columbas.

En ese instante no se estima que el canto bucólico, marco y cumbre del poema pastoril, sea capaz de suprimir los desastres de la guerra. La imagen idílica no es sino un momento en el largo proceso de conflicto y purificación y superación que reúne las diversas etapas del conjunto poético que Virgilio ha ordenado con tanto esmero. La primera etapa, introducida por la Égloga I, evoca el conflicto entre las desgracias civiles y el bienestar de la persona. En un resumen reciente, Jacques Perret la denomina «les épreuves de la terre», las pruebas de la tierra. La Égloga II, agrega, se centra en las pruebas del amor, «les épreuves de l'amour» (lo que con vocabulario del XVI se llamaría «los trabajos» del amor).[13] La Égloga III presenta los efectos liberadores y las bellezas del canto —el arte como tema y poder: «dans un cadre que rien ne saurait venir troubler, c'est le divin loisir. Nous sommes ici au niveau de la pastorale, dans cet univers qui s'ébauche chez Théocrite, qui s'épanouira dans l'Europe du XVI^e^ siècle».[14] En la Égloga IV, la música de los pastores pasa a abrazar el mito y la profecía, «révélations surnaturelles». Y la Égloga V conduce al ascenso espiritual y apoteosis de Dafnis, el pastor ideal, del cual Galo, el indigno desterrado de Arcadia, es el «antitipo» en la Égloga X. En efecto, la segunda parte del libro recorre el camino contrario, de la armonía bucólica a la turbulencia del existir social y político. ¿Persite el milagroso equilibrio de las églogas III, IV y V? No, en absoluto; el poeta invierte el proceso que acabamos de resumir, desde los desastres de la guerra civil hasta la concordia triunfante del espíritu.

De tal índole era el ideal helenístico tardío que las épocas posteriores, ante todo aquellas en que dominan la urbanización y las

13. *Virgile*, París, 1965, cap. II. Perret sigue a Paul Maury («Le secret de Virgile et l'architecture des *Bucoliques*», *Lettres d'Humanité*, III, 1944, pp. 71-147), que puso de relieve con vigor y precisión las simetrías y correspondencias extraordinarias que estructuran el conjunto de las *Bucólicas*. La Égloga IX es un eco de la I, la VIII de la II, etc.; y la X es una inversión de la V. Véase Brooks Otis, *Virgil*, Oxford, 1963.

14. Perret, p. 16: «en un marco que nada podría perturbar, es el ocio divino. Nos situamos aquí al nivel de lo pastoril, en ese universo que se esboza con Teócrito, que florecerá en la Europa del siglo XVI».

guerras, heredaron, a través de Virgilio, de Roma. Baste aquí con poner de relieve dos dimensiones del modelo virgiliano: su historicidad implícita; y el desenvolvimiento dinámico de su forma total. Nada más equivocado que una concepción estática y blandengue de la ficción bucólica. Los poetas del Renacimiento profundizarán en su anhelo de paz, de amor o de armonía, y lo dotarán de fuerza y sugestividad en la medida en que serán capaces de asignarlo al dinamismo tradicional de la poesía pastoril.

No olvidemos que los poemas de la madurez de Garcilaso, 1534-1536, coinciden con las empresas militares de España, el retorno de la guerra de Túnez y el paso de las tropas del emperador por Italia. La famosa Égloga I reproduce, es bien sabido, la estructura de la octava de Virgilio, que, como la segunda, acentuaba las «pruebas del amor». Pero hay más, mucho más. Acabo de apuntar que a esta fase del itinerario virgiliano, el del aprendizaje amoroso, precedían la historia contemporánea y las «pruebas de la tierra». De tal suerte, el lector romano, tras la anarquía de las guerras civiles y en el momento en que Augusto apenas empezaba a abrir los cimientos de la paz, podía adherirse a un anhelo de perfeccionamiento no reducido al ámbito de lo individual. Pues bien, Garcilaso traza el mismo camino al interior de un solo poema, conforme pasa de la realidad histórica a los dolores del amor fingido.

Pues la ficción pastoril, desde un principio, está expuesta como tal, como una dramatización, como una representación poco menos que teatral, cuyo telón se levanta en presencia de don Pedro de Toledo, virrey de Nápoles:

escucha tú el cantar de mis pastores.

Los pastores y el virrey están todos dentro del poema. Y la extensa dedicatoria —como suele llamarse— al virrey, que es quien escucha en primera instancia, es en realidad un *marco* narrativo. Este marco sirve de tránsito entre realidad y ficción pastoril, fundamentando todo cuanto ésta tiene de proceso dinámico y cambiante.

El marco encierra las guerras, la hazaña imperial de España y la muerte como polo contrario al *otium*, la poesía, la música. El poeta da entrada, como tantas otras veces, a la inminencia de su propio morir, fruto del terrible guerrear. Así nos encontramos ante una introducción no sólo histórica y colectiva sino individualizada y hen-

chida de la emoción del tiempo. La primera inminencia que se expresa es la muerte de unos ciervos —pues entre la paz y la guerra existe esa actividad intermedia que es la caza,

> el monte fatigando
> en ardiente ginete que apresura
> el curso tras los ciervos temerosos,
> que en vano su morir van dilatando ...

El suceso histórico y el vivir —o morir— individual no quedan equilibrados por medio de una polaridad tradicional de *otium* y *negotium*, o paz y guerra. Los dos se juntan dentro de una misma conciencia de la temporalidad:

> espera, que en tornando
> a ser restituïdo
> al ocio ya perdido,
> luego verás ejercitar mi pluma
> por la infinita innumerable suma
> de tus virtudes y famosas obras,
> *antes que me consuma,*
> faltando a ti, que a todo el mundo sobras.
>
> En tanto que este tiempo *que adivino*
> viene a sacarme de la deuda, un día ...
> escucha tú el cantar de mis pastores.

Detengo mi comentario, pues no es éste el lugar que le corresponde. Lo que sí me interesaba era sugerir una lectura del gran poema como proceso, desarrollo, perfeccionamiento y ascenso cuyo impulso inicial arranca de la inmediatez de la guerra y de la muerte. Entorno y presagio de los que surgen el ciclo natural del día —cruce tradicional del orden con el tiempo—, la horizontalidad de las quejas de Salicio, la progresión de Nemoroso, la aceptación del morir, la construcción por el amor de una vía gradual hacia la perfección ultramundana, y finalmente la interiorización de un sol [15] que (como

15. El sol es, primero, neoplatónicamente, lo que denomina Lorenzo de' Medici «il sole della donna mia»; véase *Opere*, ed. A. Simioni, Bari, 1939, p. 45. Se trata del comentario acerca del soneto «Quel, che'l proprio valore e forza eccede ...».

siglos después en Hegel, en sus conferencias sobre filosofía de la historia) ya es todo triunfo íntimo del espíritu. De tal modo, Garcilaso atraviesa en una sola égloga las fases representadas por Virgilio en sus primeras cuatro églogas; y acaso también en la quinta. El anhelo bucólico no se sacia y lleva aún más lejos: a reinos que ya no son de este mundo.

## Moros imaginarios y moriscos reales

En cuanto al contexto histórico del *Abencerraje*, que no es ni la expulsión de los moriscos en 1611 ni la vida fronteriza del siglo XV, una de las tareas de la crítica consistirá en definirlo con cierta precisión. El texto del *Abencerraje* publicado por Miguel Ferrer en Toledo, que ha descubierto A. Rumeau, se acaba de imprimir el 12 de octubre de 1561. La *Corónica* aragonesa, casi idéntica, habría aparecido pocos meses antes.[16] La versión de la *Diana* recibe las licencias

16. Respecto al problema del autor, véanse la edición de López Estrada (mi nota 2); Keith Whinnom, «The Relationship of the Three Texts of *El Abencerraje*», *Modern Language Review*, LIV (1959), pp. 507-517; y Marcel Bataillon, «Salmacis et Trocho dans *L'Abencérage*», *Hommage à Ernest Martinenche*, París, 1936, pp. 355-363, y su reseña de López Estrada (nota 2) en el *Bulletin Hispanique*, LXII (1960), pp. 198-205; y A. Rumeau, «*L'Abencérage*, un texte retrouvé», *Bulletin Hispanique*, LIX (1957), pp. 369-395.

La cuestión del autor y del orden de las ediciones, por ahora parece insoluble. Sin embargo, pienso que: 1. Son demasiado breves las dos narraciones del *Inventario*, el «Abencerraje» y «Ausencia y soledad de amor», para que sea útil la confrontación. Ciertas palabras o grafías del *Abencerraje* (*captivo, dispusición, mi señora, infelice, invidia, parescer, priesa*) se dan también en el otro relato, pero eran corrientes, mientras que otras menos frecuentes (*abrazado* por *abrazo, deprender, membranza, traya* por *traiga*) no se repiten. De todos modos no hace falta probar que Villegas retocó el texto del *Inventario*. 2. La versión del *Inventario* supone otra anterior. La frase sobre Troco en la *Corónica*, según vimos, es más completa y coincide con el sentido originario de la alusión mitológica. La adición tan acertada de la historia de los amoríos de Narváez parece que fue iniciativa de Villegas. Hay pasajes donde Villegas aparentemente podó o eliminó ciertas transiciones u otros pormenores que los otros textos nos permiten restituir, por ejemplo: poco antes de desposarse secretamente con Jarifa, le dice Abindarráez: «Señora mía, en pago de tanto bien como me habéis ofrescido, no tengo que daros que no sea vuestro, sino sola esta prenda en señal que os rescibo por mi señora y esposa. Y llamando a la dueña se desposaron» (331). ¿Qué prenda? La *Diana* tampoco aclara este detalle. La *Crónica*

necesarias el 10 de octubre de 1561 y termina de imprimirse en Valladolid el 7 de enero de 1562. La versión incluida en el *Inventario* de Antonio de Villegas se publica en 1565 en Medina del Campo. Desde el punto de vista geográfico se nota la prioridad de Castilla, y, dentro de ésta, de la región vallisoletana. Cronológicamente, todo indica un éxito considerable del *Abencerraje* entre 1561 y 1565. A estos enlaces concretos —con un público, un momento en el tiempo, una región—, que piden explicación, conviene dedicar algunas palabras.

Ya señaló F. López Estrada que el tema de la convivencia entre cristianos, moros y judíos era propio de quienes no eran cristianos viejos.[17] Las imágenes de unificación, de ruptura o de exilio en el *Abencerraje*, su exaltación de una actitud moral aún más generosa que la tolerancia, ya que no consistía en perdonar diferencias sino en superarlas o transcenderlas, hallarían muchas simpatías en la clase de los cristianos nuevos. Mateo Alemán colocó el cuento morisco de «Ozmín y Daraja» en su gran novela picaresca. Ni el autor del *Guzmán de Alfarache*, ni su protagonista, ni desde luego sus personajes

de Toledo sí: «Y así le dio un muy rico joyel que traía, y ella hizo lo mismo a él» (F. López Estrada, «El *Abencerraje* de Toledo, 1561», *Anales de la Universidad Hispalense*, XIX, 1959, p. 23). En las frases 166 y 171 del *Inventario* (numeradas por L. Estrada) faltan los sujetos («el alcaide» y «el moro»), lo cual indica omisión o distracción por parte del bueno de Villegas. Cuando Abindarráez llega por fin a la fortaleza de Coín, en el *Inventario* la dueña y Jarifa le preguntan lo mismo: «¿En qué os habéis detenido, señor mío?», pregunta que le cuadra a Jarifa mejor que a la dueña. 3. Ese texto anterior es posible que fuese del propio Villegas, que lo quiso mejorar después para rivalizar con el autor de la *Corónica* y el de la *Diana*, que se le habían adelantado —hipótesis ingeniosa de López Estrada (*ibid.*, p. 57) y de Bataillon (reseña citada, p. 200). La versión anterior pudo ser la de la *Corónica*, según piensa Whinnom, art. cit. Pero esto no es probable; nos lo dice el sentido común, y una frase de Bataillon: «Imaginerons-nous cet écrivain (Villegas) retouchant avec patience un texte médiocre jusqu'à faire paraître une petite merveille qu'il pressentait sous la lourde gangue de mots superflus?» (*Hommage à E. Martinenche*, París, 1936, p. 357). 4. El hipotético texto anterior de Villegas tampoco sería el primero; reléase el ejemplo de la prenda: de ser el autor Villegas, o bien hubiera escrito las dos palabras —«prenda» y «joyel»— o ninguna de las dos. Como sólo hay una, parece que hay mezcla —de dos escritores, no de dos momentos de la actividad creadora de Villegas. 5. Vuelvo por consiguiente a la hipótesis de un texto, o una serie de textos, anteriores a cuantos conocemos hoy.

17. En la edición citada del *Abencerraje*, pp. 287 ss.

musulmanes, eran cristianos viejos por los cuatro costados. Tampoco sorprende que una de las versiones mejores del *Abencerraje* saliese intercalada en la *Diana* de Jorge de Montemayor, ni puede descartarse la posibilidad de que éste preparase la interpolación antes de su muerte en 1561.[18]

En este caso no importa más la identidad del autor que la de sus lectores, o la intención originaria de la obra que su resonancia real y su conexión con un público determinado. López Estrada y Bataillon se inclinan a atribuir la paternidad del *Abencerraje* a Antonio de Villegas,[19] hipótesis razonable pero por lo pronto no bastante persuasiva. Estilísticamente las semejanzas entre el *Abencerraje* y las demás piezas del *Inventario* son superficiales; y desde un punto de vista temático la resolución afirmativa de los amores de Abindarráez y de su amistad con Narváez no coincide con la tonalidad sombría del libro. En él se lee que los celos son

cáncer del cuerpo doliente,
toro que en el alma brama.[20]

Metáforas dignas de un Mateo Alemán lírico, reconcentrado, elegante:

Y apenas un vocablo
se halla de alegría
en todas las razones que he compuesto.[21]

Todos los críticos han subrayado la profunda amargura que se respira en el *Inventario*; y asimismo sus numerosas alusiones a los profe-

18. No pueden descuidarse por completo las palabras de Lope de Vega en la dedicatoria de *El remedio en la desdicha*: «Escribió la historia de Jarifa y Abindarráez, Montemayor, autor de la *Diana*, aficionado a nuestra lengua, con ser tan tierna la suya ...» (*Obras*, ed. RAE, XI, p. 157). Sobre todo si tenemos en cuenta que Lope no ignoraba la versión de Villegas, puesto que desarrolla en su comedia el episodio de los amores de Narváez, ausentes del texto de la *Diana*; y que no conocemos la fecha de la primera *Corónica*, ni del momento en que empezó a circular manuscrita. La intervención de Montemayor no parece ni probable ni imposible.

19. López Estrada en la edición citada del *Abencerraje* y en «Estudio y texto de la narración pastoril "Ausencia y soledad de amor", del *Inventario* de Villegas», *Boletín de la RAE*, XXIX (1949), pp. 114 ss.; Bataillon en la reseña citada, *Bulletin Hispanique*, LXII (1960), pp. 198 ss.

20. *Inventario*, ed. F. López Estrada, Madrid, 1956, I, p. 121.

21. *Ibid.*, II, p. 61.

tas del Antiguo Testamento —David, Jacob, Josías, etc.—. Escribe Villegas que Carlos V

> fue en obediencia Abraham,
> Moysén en guardar la ley.[22]

Desde las primeras palabras de la dedicatoria a Felipe II el tono es significativo: «Este Inventario que hicieron mis males de mis bienes, muy alto y muy poderoso Señor Rey nuestro, huido y amenazado de la murmuración, señora de la gente, se acoge, ofrece y consagra a vuestra Real Majestad ...».[23] La dedicatoria de Villegas, como la de Mateo Alemán al marqués de Poza y las de otros conversos, empieza por acentuar los daños de la murmuración. Nada sabemos sobre la vida ni los orígenes de Villegas, pero cabe imaginarse cuál sería su familia espiritual. No bastan, escribía Bataillon hace unos años, «unas pocas aplicaciones del Antiguo Testamento para clasificar a Villegas de poeta bíblico, y rastrear en su ascendencia una "raza" de "conversos". Pudo tenerla. También pudo, sin tenerla, participar de una forma de cultura plasmada por cristianos nuevos».[24] No es difícil reconocer por lo pronto una afinidad; y comprender por qué el melancólico Villegas estimaría tanto la gracia consoladora del *Abencerraje*, corrigiéndolo y editándolo mejor que nadie.

Y recordaremos a dos lectores más, muy capaces de apreciar la

22. *Inventario*, Medina del Campo, 1965, f. vi v.° Versos que se leen en el poema «A la muerte de el Emperador Carlos, nuestro señor». Por consiguiente, una pieza al menos del *Inventario* se redactó después de 1557. Siempre me pareció inverosímil la hipótesis de que todo el libro estuviera listo cuando se otorgó la primera licencia, en 1551. Otras piezas se escriben después de 1565 para la segunda edición de 1577 (no comprendo por qué Whinnom entierra a Villegas tan prematuramente, art. cit., p. 516). La obra de Villegas, realmente miscelánea, es probable que se compusiera poco a poco durante más de veinte años.

23. Nótese que el término legal que sirve de título es ambiguo literariamente. «Inventario» lo mismo puede aplicarse a una colección de obras originales que a una compilación. «Inventario. El memorial de bienes muebles o raíces, así de los vivos como de los difuntos», explica Covarrubias (ed. M. de Riquer, Barcelona, 1943, p. 740). Si «por mis males» hago inventario de «mis bienes», representan éstos lo que poseo, pero no necesariamente lo que he producido.

24. «¿Melancolía renacentista o melancolía judía?», *Estudios hispánicos: Homenaje a Archer M. Huntington*, Wellesley, 1952, p. 45.

subversión histórica del *Abencerraje*, donde la murmuración no es «señora de la gente». El autor, o mejor dicho, corrector poco afortunado de la *Corónica* aragonesa y de la *Crónica* publicada en Toledo en 1561 dedicó su trabajo «al muy noble y muy magnífico señor, el señor Hierónimo Ximénez Dembún, señor de Bárboles y Huitura», y a su esposa doña Blanca de Sessé. La dedicatoria sólo nos dice, acerca de Ximénez de Embún, que era el amo del autor, que le había hecho muchas «mercedes» y que las Musas le eran «familiares».

Don Jerónimo Ximénez de Embún, «caballero mesnadero», era señor de Bárboles, Oitura, Cascallo, en la ribera del Jalón, y otras tierras en Figueruelas y Alagón.[25] Ahora bien, Bárboles y Oitura se encuentran en una comarca, la Almunia de Doña Godina, que en el siglo XVI estaba poblada casi exclusivamente por moriscos. En esa parte de la provincia de Zaragoza, al nordeste de Calatayud, que baña el río Jalón, principalmente en Épila, Ricla y Rueda, se hallaban concentrados los moriscos cuyas costumbres pintó con tanta aversión Pedro Aznar Cardona en su *Expulsión justificada de los moriscos españoles* (Huesca, 1612).[26] Tierras fértiles, irrigadas por acequias, cuya prosperidad dependía de la laboriosidad y pericia de los labradores moriscos. De ahí los esfuerzos que realizaron los grandes señores aragoneses para proteger sus bienes y evitar la expulsión.[27] Es conocido el proceso de don Sancho de Cardona, almirante de Aragón, perseguido por la Inquisición bajo Felipe II a causa de su simpatía por los moriscos.[28] Ximénez de Embún y la elaboración del texto de la *Corónica* deben ser situados en esa época y esa región —«una tierra en la que el mudejarismo ha dejado cierto regusto hasta nuestros días —explica Caro Baroja—, y en la que en el siglo XVI

25. Véase López Estrada, «El *Abencerraje* de Toledo, 1561», pp. 47 ss.
26. Véase J. Caro Baroja, «Los moriscos aragoneses, según un autor del siglo XVII», en *Razas, pueblos y linajes*, Madrid, 1957.
27. Todavía a mediados del siglo XIX, P. Madoz admiraba un sitio «favorecido de todos modos por la naturaleza, es de la mejor calidad y de lo más fértil. Difícil es que encuentren competencia sus jugosas hortalizas, y lo delicado de sus frutas no cede a ninguna de las que en el reino se cosechan» (*Diccionario*, III, p. 178). Don Víctor Quintanar, el marido desgraciado de *La Regenta*, de Clarín, añora a veces la Almunia de Doña Godina, su tierra natal; y Andresillo Marijuán, el héroe de *Gerona*, de Galdós, sueña bucólicamente con ella.
28. Véase P. Boronat, *Los moriscos españoles y su expulsión*, Valencia, 1901, vol. I, pp. 443 ss.

los moriscos habían vivido fuertemente explotados por sus amos desde el punto de vista económico, pero defendidos también por ellos desde el punto de vista espiritual de un modo más claro y directo que en otros reinos de la Península».[29]

En el pequeño lugar de Bárboles había 42 hogares moriscos en 1610.[30] Don Jerónimo Ximénez de Embún abogó sin duda por ellos, ya que en 1560, un año antes de publicarse el *Abencerraje*, pidió «testimonio de su apelación contra un edicto de la Inquisición de Zaragoza contra los nuevamente convertidos».[31] Don Jerónimo era asimismo cristiano nuevo; su madre, Blanca Gómez, era hija del mercader converso, probablemente rico, Martín Gómez. Francisco López Estrada ha tenido el acierto de descubrir en un suplemento manuscrito del *Libro verde de Aragón* las palabras siguientes: «los Gómez de Huesca son frescos, hechos cristianos, y muchos de ellos dados al brazo seglar, y otros muchos reconciliados, según consta por el proceso de la Inquisición; y désta descienden Martín Gómez, mercader de Zaragoza, el cual hubo de su mujer tres hijos y tres hijas ...; las hijas llamadas Blanca, María y Isabel Gómez. La Blanca Gómez casó con Gerónimo de Embún, señor de Bárboles, y hubieron un hijo y una hija; el hijo llamado Jerónimo de Embún, como su padre, casó con doña Blanca de Sessé, hija del Baile de Aragón ...».[32]

29. Caro Baroja, art. cit., p. 84.

30. Véase H. Lapeyre, *Géographie de l'Espagne morisque*, París, 1959, p. 109. Según J. M. Lacarra, con la expulsión salió una quinta parte —unos 64.000 moriscos— de la población de Aragón. Y buena parte de la literatura aljamiada que queda del siglo XVI es aragonesa. Véase Lacarra, «La repoblación del valle del Ebro», en *La reconquista española y la repoblación del país*, ed. Lacarra *et al.*, Zaragoza, 1951, p. 68: «todavía en el siglo XVI había pueblos enteros en que, salvo el cura, el notario y el tabernero, todos sus habitantes eran moriscos y alardeaban de su condición y de su fe, y cuando se decretó su expulsión en 1610, varios pueblos y aldeas quedaron totalmente despoblados». Bárboles hoy, como tantos pueblos aragoneses, ostenta una iglesia y sobre todo un campanario de indudable sabor mudéjar. Agradezco su ayuda al párroco de Bárboles, mosén Luis Andués Romero, que me proporcionó un dato interesante: que sus feligreses, más bien devotos, son muy reacios al culto de imágenes y santos.

31. A. Paz y Melia, *Papeles de Inquisición*, Madrid, 1947², n.º 1434, p. 459. Véase también J. Caro Baroja, *Los judíos en la España moderna y contemporánea*, Madrid, 1961, II, p. 262.

32. Citado por López Estrada, «El *Abencerraje de Toledo*, 1561», p. 51.

Estos antecedentes, que no son para nosotros hoy sino una curiosidad genealógica, serían seguramente para los Ximénez de Embún del siglo XVI la raíz de su situación social y del ambiente cotidiano que respiraban. Todo indica, sin embargo, que don Jerónimo sería un hombre de carácter resuelto e independiente, puesto que se atrevió, con la parentela que tenía, a protestar contra los procedimientos del Santo Oficio. La historia de todos los Embún fue al parecer bastante agitada. Unos años después el yerno de don Jerónimo, Diego Fernández de Heredia, «se jugó la hacienda, la vida y el honor en la carta de Antonio Pérez, y lo perdió todo».[33]

La esposa de don Jerónimo, doña Blanca de Sessé, pertenecía a una de las familias nobles más antiguas de Aragón, si bien venida a menos desde el punto de vista económico. Ciertos antepasados revoltosos y emprendedores habían caído en desgracia y perdido la mayor parte de sus bienes, como, por ejemplo, el don Fernando de Sessé que fue uno de los caballeros predilectos de don Álvaro de Luna.[34] Ésta y otras aventuras pasadas constan en el escrito de un hermano de doña Blanca, don Miguel de Sessé, sobre la grandeza de su linaje, que se lee al principio del *Libro de la Cosmografía Universal del Mundo* del doctor José de Sessé (Zaragoza, 1619). «Heme destetado con oír decir a mis padres —resumía don Miguel de Sessé— que los solares antiguos nuestros eran de las montañas, y ello es cierto.»[35] Aparentemente nada podía desdorar el honor de los Sessé. Nada, menos un accidente, algún error estúpido, o los embates de los maldicientes, o de los envidiosos de tan digna familia.

Ante todo los maldicientes. Efectivamente, en el segundo auto de fe de Valladolid de 1559 —dos años antes de la *Corónica*—, el del 8 de octubre, cuya resonancia por toda España fue enorme, había perecido trágicamente don Carlos de Seso, caballero veronés establecido en Logroño,[36] y uno de los adalides de ese movimiento heterodoxo. Don Carlos de Seso, como el bachiller Herrezuelo en el auto

33. *Ibid.*, p. 52.

34. Véase la *Crónica de don Álvaro de Luna*, ed. Carriazo, Madrid, 1940, pp. xxiii, 282, 311, etc.

35. *Libro de la Cosmographia Universal del Mundo ..., compuesto por el doctor Iosepe de Sessé*, Zaragoza, 1619, «Epístola de don Miguel de Sessé a don Pedro de Sessé su hijo», s. f.

36. Véase M. Bataillon, *Erasmo y España*, México, 1950, vol. II, pp. 110 y 320.

del 21 de mayo, soberbio y pertinaz, había sido *quemado vivo*; y antes de morir se había atrevido a dirigir la palabra a Felipe II, que le había respondido aquello de «yo traeré leña para quemar a mi hijo, si fuere tan malo como vos».[37] Pero el apellido del heterodoxo pronto dio lugar a dudas. ¿Se llamaba Seso o Sessé? ¿Procedía acaso de una rama italiana de la familia aragonesa? Hipótesis muy improbable que, sin embargo, los malsines y cizañeros —enemigos acaso del poderoso noble converso don Jerónimo Ximénez de Embún— se apresuraron a propalar. Como quiera que fuese, el equívoco tardó muchos años en disiparse. Luis Cabrera de Córdoba, por ejemplo, contaría pocos decenios después la muerte de «D. Carlos de Sesé, noble, grande y pertinaz hereje ...».[38] Hasta en 1881 Ortega y Rubio escribiría en su *Historia de Valladolid*: «Don Carlos de Sesso, quemado vivo ... Algunos escriben Sessé en vez de Sesso, dando margen a creerle de aquella distinguida familia aragonesa».[39] Y en la *Cosmografía* de 1619 don Miguel de Sessé había tenido que explicar que el hereje famoso se llamaba en realidad don Carlos de César, añadiendo tristemente:

> No fue destos caballeros [los Sessé] ni de su apellido aquel don Carlos que quemaron por acto de Santa Inquisición en 8 de octubre de 1559 en la ciudad de Valladolid, por los errores de Cazalla ..., al cual le llama don Carlos de Sessé, hombre de lustre, Antonio de Herrera. Pero el doctor Gonzalo de Illescas, refiriendo el mismo acto de Inquisición, le llama don Carlos de Seso, vecino de Logroño, segunda vez le llama don Carlos de Sesa, no afirmándose con seguridad como prudente y sabio coronista en el nombre y apellido, que no conocía bien, por no ponerse en peligro de infamar alguna casa principal, como lo es tanto la de Sessé en Aragón ...[40]

Testimonios todos ellos de un momento en que la murmuración sojuzgaba a los españoles —cuando las «leyes» ya no eran «diferentes», ni podían serlo.

Ahora bien, conviene también no confundir nuestro *Abencerraje*, de mediados de siglo, o la coyuntura histórica a la que me he refe-

37. L. Cabrera de Córdoba, *Historia de Felipe II, rey de España*, Madrid, 1876, vol. I, p. 276.
38. *Ibid.*, p. 276.
39. *Historia de Valladolid*, Valladolid, 1881, vol. II, p. 65 y nota.
40. «Epístola ...», s. f.

rido, con la moda morisca de fines del XVI y principios del XVII: el Romancero nuevo y la novela de Pérez de Hita. Ante la inminente expulsión, el tema abarcará connotaciones diferentes.

## Los simulacros de la alteridad

Algo en nosotros se resiste a mirar lúcidamente, en vez de admirar sentimentalmente, la figura del hispanoárabe literario. El español de hoy tiene el oído adaptado desde niño, diríamos, al romance de Abenámar y al hechizo de su poesía, pero sabe muy poco sobre la existencia concreta de los moriscos del siglo XVI. Hasta cierto punto la silueta de Abindarráez nos sigue seduciendo *como si fuera real.* De ahí el concepto, tan desdibujado, de la «maurofilia literaria». Una auténtica maurofilia, en efecto, supondría dos cosas: simpatía por el moro; y reconocimiento del moro como tal, como *otro.* Pero los romances fronterizos o moriscos, aún cuando ofrecen el punto de vista del campo enemigo, a todas luces *no* presentan al moro como moro, independientemente de la visión totalizadora del cristiano. Los romances desarrollan situaciones poético-simbólicas (por ejemplo, la del rey desgraciado, como el Rey Rodrigo que perdió a España, o el Rey de Granada que perdió a Alhama, o Juan de Albret que perdió a Navarra)[41] donde el personaje es más el medio que la finalidad del cantar. Otro tanto podría decirse del *Abencerraje* y de sus imitaciones, que desde este punto de vista son tradicionales. En la novela morisca, las mujeres no se alheñan las manos, ni se oye la voz de ningún almuédano, convocando a los fieles desde lo alto de alguna mezquita.

El sentido de la alteridad cultural se desarrolla durante el Renacimiento, cuando el moro ha sido sustituido por el morisco y se perpetúa hacia aquél una actitud fundamentalmente medieval. El

41. El Rey de Navarra en el romance «Los aires andan contrarios», que se refiere a sucesos de 1512 y es uno de los últimos romances noticiosos; véase Menéndez Pidal, *Romancero hispánico*, vol. II, p. 58. (Véase, sobre los romances moriscos, Ulrich Knoke, *Die spanische 'Maurenromanze'*, Göttingen, 1966. En su valioso estudio comenta el señor Knoke lo ficticio de la supuesta «maurofilia», que atribuye a las *lose Bindungen* —flojas ataduras— de tales ficciones con lo histórico (p. 189); y que yo considero un discurso contradictorio y, por vía de idealización, históricamente subversivo.)

objeto de la nueva curiosidad antropológica será el turco —*Viaje de Turquía*—, el musulmán no español —de Berbería— o el indio de la poesía épica y las crónicas americanas. Ningún escritor español se atreve a escribir un gran poema épico sobre la guerra de Granada, que duró el mismo número de años que la de Troya. No se compuso una *Granada conquistada* o una *Granada liberada*.[42] Cuando aparece la alteridad, claro está, es que se trata de moriscos, de esa inmensa y persistente aljama de moros poco o mal asimilados; sea con la sagacidad excepcional de don Diego Hurtado de Mendoza en su *Guerra de Granada*,[43] sea con la ambigüedad bien conocida de Cervantes, sea con el gracejo, el desapego o la malevolencia de ciertos personajes de Lope o de las obras escritas en justificación de la expulsión final.

Literariamente el asunto es muy heterogéneo. El *Abencerraje* no es una novela propia o únicamente «morisca». El personaje de Narváez es tan significativo como el de Abindarráez; y el conjunto del relato en modo alguno puede reducirse al ensalzamiento del musulmán caballeresco. El autor, según veremos, dibuja un retrato moral,

42. Si se soslaya el poema del portugués Duarte Dias, *La conquista que hicieron los poderosos y católicos Reyes don Fernando y doña Isabel en el reino de Granada*, Madrid, 1590. Véase, sobre este autor, y las cuestiones que aquí toco de paso, el provechoso estudio de María Soledad Carrasco Urgoiti, *El moro de Granada en la literatura*, Madrid, 1956.

43. Hurtado de Mendoza pertenecía a una de las poderosas familias aristocráticas de la época de los Reyes Católicos y Carlos V; espíritu culto y orgulloso, satírico y desenfadado (capaz, digamos, de haber escrito el *Lazarillo*, aunque no es probable que lo escribiera), noble chapado a la antigua, poco dispuesto a aceptar la nueva disciplina cortesana y el papel cada día más importante que desempeñaban bajo Felipe II los letrados y los empleados de la Corona (véase J. Caro Baroja, *Los moriscos del reino de Granada*, Madrid, 1957, p. 278), Hurtado de Mendoza, hijo de doña Francisca Pacheco y nieto del marqués de Villena, podía permitirse no sólo su actitud comprensiva ante los moriscos sino el tomar en broma la remota «mácula» judía de su familia materna: en 1541 escribía acerca de sus amoríos con una judía de Venecia: «venidos a conclusión, en el mismo punto me dijo que estuviese quedo, que ella era judía y ninguna cosa podía hacer por mí, si no me tornaba judío. Yo, como tenía para lo uno y lo otro tan poco camino que andar, díjele que pasase adelante, que en aquello poco había que hacer» (A. González Palencia y E. Mele, *Vida y obras de D. D. H. de M.*, Madrid, 1941-1943, vol. I, p. 133); y los Mendoza se habían casado en Granada con personas de la familia del noble de origen árabe don Alonso de Granada Venegas (véase E. Spivakovsky, «Which don Alonso Venegas?», *Renaissance News*, XVII, 1964, p. 195).

una «biografía colectiva», en la que los personajes árabes tan sólo participan como componentes. La división entre moros y cristianos queda anulada por motivaciones humanas más hondas. Pero más tarde el musulmán se quedará solo con la poesía o la novela morisca. Conviene, por lo tanto, distinguir muy claramente entre nuestro *Abencerraje* y la moda posterior —los romances nuevos del último tercio del XVI, con sus inefables Azarques, Zaides y Gazules, y, desde luego, las *Guerras civiles de Granada* (1595, Primera parte) de Pérez de Hita, que tanto le deben al autor del *Abencerraje* y al propio tiempo se alejan tanto de él.

Podría decirse que Pérez de Hita es el Mateo Alemán de la novela morisca. Pero el *Guzmán de Alfarache* mantiene la situación básica del *Lazarillo de Tormes*, por muy diferentes que sean los usos que se hacen de ella, mientras que la obra de Pérez de Hita se aparta radicalmente del *Abencerraje*. En las *Guerras civiles de Granada*, el moro pasa por primera vez a ocupar toda la acción novelesca principal, sirviendo de pretexto para la creación de cuadros hermosos, pintorescos, llenos de colorido. Esta obra da cumbre a la creación estética de un moro irreal precisamente en el momento en que se va endureciendo la actitud nacional ante los moriscos de carne y hueso. Y no hay que excluir —pensamos hoy— la posibilidad de que las dos cosas no sean sino aspectos distintos de un mismo fenómeno psíquico-social. La fuga hacia la ficción de los pseudomoros entre 1580 y 1610 aumenta las distancias entre lo ideal y lo real, haciendo acaso más llevadera la intolerancia en la práctica.

La exaltación del caballero moro, siempre noble, no es nada incompatible con el menosprecio del morisco, casi siempre plebeyo.[44] El mito del moro de Granada, amigo leal del cristiano, en el fondo idéntico al cristiano, incluso, en la novela de Pérez de Hita, convertido de buena gana al cristianismo, tal vez contribuyese a subrayar la extrañeza o la impaciencia que se sentía ante los moriscos —dísco-

44. Vicente Llorens ha señalado la posible alusión al origen morisco de Aldonza Lorenzo en el *Quijote*: véase «Historia y ficción en el *Quijote*», *Papeles de Son Armadans*, XXVIII (1963), pp. 243-245. Era de efecto cómico, para el lector de la época, el contraste entre la morisca de clase baja y la «principal y bien nacida» Dulcinea del Toboso. Apunto de paso que para Francisco Delicado era árabe la palabra Aldonza —el nombre de la Lozana en la *Lozana andaluza*, ed. A. Vilanova, Barcelona, 1952, p. 271. [El ensayo de Llorens formó parte luego de *Literatura, Historia, Política*, Madrid, 1967.]

los, tercos, incorregiblemente *distintos*— y a facilitar la decisión de expulsarlos.

## Imágenes de escisión

Solamente en el *Abencerraje*, pues, como ya señalé, es Rodrigo de Narváez gobernador tanto de Álora como de Antequera. Preguntémonos, para iniciar nuestra lectura de la novelita, de qué sirve este desdoblamiento o duplicación.

«*Dos* hierros» tiene la «gruesa y hermosa» lanza del Abencerraje (314):[45] al número de los hierros se ajusta puntualmente el de los adjetivos. Los Abencerrajes fueron degollados o expulsados por el Rey de Granada porque éste «hizo a *dos* de estos caballeros, los que más valían, un notable e injusto agravio ...» (320) —agravio doblemente grave y adjetivado. El uso muy frecuente de vocablos en pareja y, sobre todo, de grupos paralelos de palabras, da origen a ese delicadísimo balanceo rítmico que se nos aparece como el rasgo estilístico más evidente del *Abencerraje.* No hacen falta ejemplos para demostrarlo. Importa más indicar que el juego tan equilibrado de simetrías y paralelismos en la historia de Abindarráez y Jarifa no debe considerarse como una estructura «quieta» o «armoniosa», es decir, propia, si seguimos aplicando a la literatura las categorías de Wölfflin, de cierto arte renacentista. (Elegancia formal que un crítico poco aficionado al *Abencerraje*, P. N. Dunn, califica despectivamente de «fragile prettiness».)[46] La yuxtaposición de elementos paralelos o

45. Utilizo la edición de F. López Estrada, *El Abencerraje y la hermosa Jarifa*, Madrid, 1957. Los números entre paréntesis en mi texto son los de las páginas. Con alguna modernización ortográfica, cito el texto que, como casi todo el mundo, tengo por superior, el del *Inventario* (Medina del Campo, 1565) de Antonio de Villegas.

46. Véase, por ejemplo, T. Spoerri, *Renaissance und Barock bei Ariost und Tasso*, Berna, 1922. Sobre la disposición simétrica del estilo del *Abencerraje*, y su «gran vuelo de serenidad y sosiego», véase el Prólogo de A. Zamora Vicente, *Historia del Abencerraje y la hermosa Jarifa* (Colec. Servet), México, 1961, pp. 15-16. En una reseña de la edición de López Estrada, *Bulletin of Hispanic Studies*, XXXVI (1959), p. 56, escribe P. N. Dunn acerca del *Abencerraje*: «it seems to me to share the naivety which underlies the Renaissance belief in the perfectibility of human feelings, which gives an air of unreality to so much sixteenth century earnestness, and which frequently offers a

acoplados expresa en esta novela, dentro de la tonalidad tan moderada e intensa que la caracteriza, situaciones de tensión o de separación o de ruptura. En la literatura, como en la vida, las situaciones más diversas o encontradas pueden ser igualmente simétricas.

Advirtamos un dualismo que se extiende en el espacio y adquiere ante todo formas espaciales. Cuando Rodrigo de Narváez sale de la fortaleza de Álora en busca de hazañas, su camino le conduce a una bifurcación: «y yendo por su camino adelante, hallaron otro que se dividía en dos» (314). En consecuencia sus fuerzas se dividen en dos grupos: «ya podría ser que, yendo todos por este camino, se nos fuese la caza por este otro. Vosotros cinco os id por el uno, yo con estos cuatro me iré por el otro» (314). Narváez, además, alcaide simultáneamente de dos villas —dice el texto—, «tenía a cargo ambas fuerzas, repartiendo el tiempo en ambas partes y acudiendo siempre a la mayor necesidad» (312).

Tengamos en cuenta otra vez que Álora y Antequera figuraban las dos en romances fronterizos muy conocidos y que, según se sabe, en éstos «el lugar tiene especial valor afectivo»:[47] Granada para el Rey don Juan; o Alhama para el Rey de Granada. Diríase que Rodrigo de Narváez está repartiendo su tiempo entre dos personas a quienes debe proteger o amparar, así como más adelante Abindarráez se verá dividido entre la hermosa Jarifa y el propio Narváez: disyuntiva moral y sentimental en que se funda el argumento de la obra. Esta correspondencia entre lugares y personas, o sea, entre el espacio geográfico y las dimensiones del amor, la amistad o el deseo, explica la emoción de la copla que canta Abindarráez:

Nacido en Granada,
criado en Cártama,
enamorado en Coín,
frontero de Álora (315).

Tres ciudades moras y una cristiana, vecinas pero enemigas. La división del reino de Granada refleja la vida errante, atormentada de Abindarráez. A lo largo de la obra, el autor expresará con insistencia

---

fragile prettiness as perfection of form» («... Lindeza frágil como perfección formal»).

47. R. Menéndez Pidal, *Romancero hispánico*, Madrid, 1953, I, p. 70.

el movimiento, por una parte, y, por otra, la prisa, la dilación, el tiempo apremiante.[48]

En el *Abencerraje*, el hombre es un ser en trance constante de división, de separación, espacial y sentimentalmente; y a esta situación inicial de escisión o de ruptura ha de responder, según veremos, una intensa voluntad de reunificación. Y esta situación humana afecta, concéntricamente, lo mismo a la persona que a la sociedad o a la colectividad religioso-política. Si algo tiene de histórica nuestra novela, es precisamente la visión del hombre situado o enmarañado en coyunturas y conflictos nacionales con los cuales no puede ni debe sentirse completamente solidario. La experiencia histórica —o sea, del conflicto y de la disgregación—, en vez de ser pasiva, conduce al triunfo de valores éticos individuales.

Pues Abindarráez no es un moro cualquiera, sino el último de los Abencerrajes. Tampoco es un simple huérfano, como los protagonistas de las novelas picarescas. Abindarráez es víctima de una orfandad total, un desarraigo inapelable, una ruptura en el tiempo con su linaje entero, infamado por el Rey de Granada, que decretó la expulsión y el exilio. Injusticia colectiva que el lector del siglo XVI habría de asociar tanto con el destino de los moros españoles como con el de los judíos: «Vees aquí —dice Abindarráez— ... cuántos podrían escarmentar en las cabezas destos desdichados, pues tan sin culpa padecieron con público pregón; siendo tantos y tales y *estando en el favor del mismo Rey*, sus casas fueron derribadas, sus heredades enajenadas, y su nombre dado en el reino por traidor» (321). La situación del Abencerraje, su soledad y su exilio, enriquece enormemente lo mismo el tema de la disgregación en la novela entera que su alusividad histórica, sobre la que volveré más adelante.

A esa injusticia opone el Abencerraje su voluntad de nobleza restauradora: «por parecer a aquéllos donde vengo, y no degenerar de la alta sangre de los Abencerrajes, antes coger y meter en mis venas toda la que dellos se vertió ...» (344). Veamos ahora algunos momentos expresivos de un anhelo no sólo de restauración en el tiempo

48. La mayor parte de la obra ocupa, como un drama neoclásico o humanista, menos de veinticuatro horas; y a estas horas corresponde una acción dominada por la prisa, la conciencia del retraso en momentos críticos: el propio Narváez no quiere dejar «pasar el tiempo en balde» (313); y son fundamentales los vocablos *tardanza, dilación* y sobre todo *priesa*, que se repite muchas veces.

o de aproximación en el espacio, sino de fusión o reunión humana en virtud de un común impulso sentimental y moral.

## Imágenes de unión

La soledad del Abencerraje niño, en Coín, queda compensada afectivamente por la compañía de Jarifa, huérfana de madre, en quien descubre a una hermana. La hermana será toda la familia del joven desarraigado. Y el delicado motivo de la hermandad transmutada en amor, o del titubeo entre la hermandad y el amor, característico de la novela griega (el tema es clásico: Píramo y Tisbe; y conduce al ciclo medieval de Floire y Blancheflor, como al *Filocolo* de Boccaccio)[49] cobrará especial relieve en el *Abencerraje.* Pues del intenso afecto fraternal nace un amor que exige más que mera correspondencia, trabazón, identificación entre dos seres distintos. El anhelo amoroso ha de exigir la unión perfecta de los enamorados. Y esta unión, sin los deseos y sobresaltos de la edad adulta, es lo que la inocente existencia conjunta de los dos niños presagia y prefigura.

Amores infantiles que traen a la memoria los de Floire y Blancheflor, tan inseparables: «Juntos van, juntos vienen, / y el feliz amor mantienen ..., / juntos leen y aprenden ...»:

> Ensemble vont, ensemble vienent
> Et la joie d'amours maintienent ...
> Ensemble lisent et aprennent ...[50]

Jarifa y Abindarráez están siempre juntos: «nunca me acuerdo haber pasado hora que no estuviésemos juntos. Juntos nos criaron, juntos

49. Hay que distinguir entre lo que llama Cervantes en el *Persiles* «hermanazgo fingido», o sea, el que se finjan y llamen hermanos los enamorados, que se conocieron siendo ya mayores, para ocultarse o ampararse de los peligros que les rodean, o para poner a prueba su amor o su castidad; y la situación de dos niños que se crían juntos como hermanos. El primer motivo se da en Heliodoro, *Teágenes y Cariclea* (trad. Fernando de Mena, ed. López Estrada, Madrid, 1954, p. 49), el *Clareo y Florisea* (1552) de Alonso Núñez de Reinoso (BAE, III, pp. 433, 435), etc., así como en el Antiguo Testamento, *Gen.*, 20, 2. El segundo motivo, en las *Pastorales* de Longo, el ciclo de *Flores y Blancaflor*, etcétera, y en ciertas fábulas clásicas, rozando más o menos el incesto, como las de Biblis y Cauno, Yphis y Yante en las *Met.* (IX) de Ovidio.

50. *Floire et Blancheflor*, ed. M. M. Pelan, París, 1956, pp. 213-214.

andábamos, juntos comíamos y bebíamos» (322). Para el lector del *Abencerraje* que tiene presente el relato entero, las resonancias últimas de esas palabras son muy claras: sólo la niñez permite que dos seres vivan hasta tal punto *juntos*; la existencia humana es separación, o inminencia de separación, o combate contra ella. El amor de los niños-hermanos representa no sólo un amor platónico que se desconoce, sino la expresión anticipada y demasiado perfecta de una *unio* que más adelante el hombre perseguirá muy afanosamente. El protagonista de una de las obras del ciclo de Floire y Blancheflor —el *Filocolo* de Boccaccio— incluso se queda, tan joven y feliz a la vez, sin objetivos ni deseos ulteriores o posiblemente nuevos: «Ma che andrò io adunque cercando por lo mondo, se quello che amo, e quello che io disidero è meco? Voglio io andare perdendomi, e non sapere in che? Voletemi voi fare usare il contrario deglo altri uomini che affannando vanno? Niuno è che affannando vada, se non a fine d'avere alcuna volta riposo: e io, partendomi di qui, fuggirò il riposo per affannare».[51]

De la hermandad al amor pasan Abindarráez y Jarifa progresiva y naturalmente, de la manera, podría decirse, menos ovidiana, o sea, sin seducción; sin mañas, estratagemas ni intermediarios.[52] En esto el *Abencerraje* es todo lo contrario de las novelas sentimentales del XVI o de las imitaciones de la *Celestina.* Y llega el día —ruptura de las más dolorosas— en que termina bruscamente la niñez; y la tranquila convivencia fraternal que ésta facilitaba. El momento en que la pasión consciente desplaza la hermandad coincide con su transformación en «rabiosa enfermedad» y con la experiencia primera de la separación, de esa distancia que al mismo tiempo apesadumbra a los enamorados y es imprescindible, pues sin ella no hay deseo y sexualidad posibles. El amor —siendo inevitables, desde luego, los

51. *Il Filocolo*, ed. S. Battaglia, Bari, 1938, p. 74: «Mas ¿qué andaré yo buscando así por el mundo, si lo que amo, y lo que deseo, va conmigo? ¿Es que quiero andar perdiéndome, y no saber en dónde? ¿Queréis que practique lo opuesto de los otros hombres que se van afanando? Ninguno hay que vaya afanándose sino a fin de conseguir alguna vez descanso: y yo, partiendo de aquí, huiré del descanso por tal afán».

52. Aludo, desde luego, al Ovidio del *Ars Amandi.* La dueña que facilita el encuentro de los dos amantes en Coín, cuyo amor se desenvolvió sin que ella interviniese, es solamente una mensajera (y luego el testigo necesario para el matrimonio secreto de los dos).

ecos tanto de la mística como del platonismo— requiere lo mismo una disyunción que el afán de superarla. La nueva situación de los amantes se hace visible sobre todo en la maravillosa escena de la fuente: paraíso andaluz, fragante de jazmines.

El amor se descubre y declara junto a una fuente en cuyas aguas se refleja la hermosura de Jarifa:

> —¿Y qué pierdes tú en que seamos hermanos?
> —Pierdo a mí y a vos —dije yo.
> —Yo no te entiendo —dijo ella—, mas a mí me parece que sólo serlo nos obliga a amarnos naturalmente.
> —A mí sola vuestra hermosura me obliga, que antes esa hermandad parece que me resfría algunas veces.
> Y con esto bajando mis ojos de empacho de lo que le dije, vila en las aguas de la fuente al propio como ella era, de suerte que dondequiera que volvía la cabeza, hallaba su imagen, y en mis entrañas la más verdadera (322-323).

El tránsito de una imagen de Jarifa a otra, cada vez menos material, ha sido comparado por López Estrada (sumo conocedor de nuestro tema) con el de una «escala platónica».[53] Esta afinidad es tan cierta, para el lector moderno, como el recuerdo de una estrofa del *Cántico espiritual* de san Juan de la Cruz:

> ¡Oh cristalina fuente,
> si en esos tus semblantes plateados
> formases de repente
> los ojos deseados
> que tengo en mis entrañas dibujados![54]

53. López Estrada, *op. cit.*, p. 29. Véase también pp. 31-32, donde se indica que lo que no es sino una «insinuación» platónica del *Inventario* queda desarrollado por el torpe recopilador de la versión aragonesa llamada *Corónica*.

54. Véase el comentario en prosa del santo (*Obras*, ed. P. S. de Santa Teresa, Burgos, 1930, vol. III, p. 54): «y así es como si dijera: "¡Oh, si esas verdades que informe y oscuramente me enseñas encubiertas en tus artículos de fe, acabases ya de dármelas clara y formadamente descubiertas en ellos como lo pide mi deseo!" ... Dice que las tiene en sus entrañas dibujadas, es a saber: en su alma ...» (Debo la indicación de la estrofa de san Juan a la amabilidad y al saber de don Raimundo Lida.) Recordemos de paso que san Juan de la Cruz había tomado el hábito en Medina del Campo, donde al parecer residía y escribía Villegas, en 1563.

Pero el desenlace del amor de Abindarráez y Jarifa no será, en resumidas cuentas, ni platónico ni místico. Un afán de unión humana, sin dimensiones religiosas —ciñéndonos al sentido literal del cuento—, anima a los personajes. Y agregaré dos observaciones: el pasaje de la figura real de Jarifa a su reflejo en el agua y a su imagen en la interioridad del moro, comunica algo como la multiplicación infinita de la amada por la obsesión del amante, y la imposibilidad de la separación sentimental; lo espiritual y lo corpóreo, lejos de dividirse, aquí intentan aproximarse, pues lo que se perpetúa en el alma del moro es la hermosura de Jarifa.[55] Y en cuanto a la primacía de la imagen guardada por Abindarráez en sus «entrañas», espiritualizando lo físico y al mismo tiempo apropiándose de él, no se debe olvidar esa compenetración nada ordinaria que implica el amor extremado de los dos hermanos, criados «juntos». Esta situación ambigua (en ese momento los enamorados aún se tienen por hermanos)[56] lo envuelve todo, con agilidad mitológica. Son primordiales en estas páginas, efectivamente, y no inoportunas o pegadizas, según ha pensado algún crítico, las breves reminiscencias clásicas.

Toda la escena se apoya en una alusión, muy discreta, a la metamorfosis de Salmacis y Hermafrodito en Ovidio (*Met.*, IV, 285-388). Cuenta el Abencerraje:

> Acuérdome que, entrando una siesta en la huerta que dicen de los jazmines, la hallé sentada junto a la fuente, componiendo su hermosa cabeza. Miréla, vencido de su hermosura, y parescióme a Salmacis, y dije entre mí:
>
> —¡Oh, quién fuera Troco para parescer ante esta hermosa diosa! (322).

55. Cf. *Il Filocolo*, p. 69: «Ove credeva il Re poter mandare Florio senza la sua Biancofiore, con ciò fosse cosa che ella era continuamente *nel suo animo figurata con più bellezza che il vero viso non possedeva*, e quello che prende e lascia amore era sempre con Biancofiore? I corpi si dovevano allontanare, ma le menti con più sollecitudine si dovevano far vicine».

56. En *El remedio en la desdicha*, Lope de Vega, que tiene el acierto de colocar la escena de la fuente al principio de la obra, con segura intuición poética, subraya bastante la nota incestuosa. Cf. *Obras*, ed. RAE, XI, pp. 169-172. Véase también el romance de la *Dorotea* (ed. J. M. Blecua, Madrid, 1955, p. 254): «El criarnos como hermanos / hizo imposible mi pena, / desesperó mi esperanza / y entretuvo mi paciencia ...».

Y unos instantes después:

> Diciendo esto, levantéme, y volviendo las manos a unos de los jazmines de que la fuente estaba rodeada, mezclándolos con arrayán hice una hermosa guirnalda y, poniéndola sobre mi cabeza, me volví a ella coronado y vencido. Ella puso los ojos en mí, a mi parescer, más dulcemente que solía, y, quitándomela, la puso sobre su cabeza.

Abindarráez compara a Jarifa con una diosa por el efecto que le produce su hermosura. ¿Pero por qué precisamente con Salmacis? Salmacis, en Ovidio, es una ninfa, y las ninfas suelen peinarse en el agua o junto al agua, como las de Garcilaso (Égloga III):

> Peinando sus cabellos de oro fino
> una ninfa del agua do moraba
> la cabeza sacó ...

Pero Salmacis es además una ninfa ociosa que no se dedica, después de peinarse, sino a mirarse en el agua, o a bañarse, o a buscar flores. La escena del *Abencerraje* conserva, transformándolos, estos elementos. Reléase, por ejemplo, la presentación de las ocupaciones de Salmacis en la traducción de Jorge de Bustamante (*c.* 1540):[57]

> ... unas veces peinando sus rubios y dorados cabellos con muy blanco peine de marfil, otras bañando su alabastrino cuerpo en las claras y limpias aguas, de quien otras veces para mirar su hermosa figura en la sombra se aprovechaba en lugar de nítido y transparente espejo. Otras se recostaba sobre las blandas y delicadas hojas, flores y verdes yerbas, y otras de aquella diversa hermosura de flores de mil colores pintadas, hacía lindas guirnaldas, con que coronaba y componía su cabeza.[58]

57. Cf. R. Schevill, *Ovid and the Renascence in Spain*, Berkeley, 1913, p. 148. Nótese que la identificación de Abindarráez con Troco está mucho más clara en el texto de la *Corónica* —«¡Oh, quién fuese Troco para poder siempre *estar junto* con esta hermosa ninfa!» (365)— y de la *Crónica* de Toledo (idéntica en este caso), según observó acertadamente Keith Whinnom, «The Relationship of the Three Texts of "El Abencerraje"», *Modern Language Review*, LIV (1959), p. 508.

58. *Las Metamorphoses, o Transformaciones del muy excelente poeta Ovidio ...*, Amberes, 1551, fol. 59 v.º Hace años, Marcel Bataillon había seña-

La situación es antigua y muy conocida, lo mismo en la literatura que en el folklore. «Innombrables sont les légendes —escribe Gaston Bachelard en *L'Eau et les rêves*— où les Dames des fontaines peignent sans fin leurs longs cheveux blonds.»[59] El regalo de unas guirnaldas, para celebrar una victoria en la palestra del amor, era frecuente en la literatura clásica. Y asimismo pertenece al simbolismo amoroso de san Juan de la Cruz:

De flores y esmeraldas
en las frescas mañanas escogidas,
haremos las guirnaldas,
en tu amor florecidas,
y en un cabello mío entretejidas.

Estos símbolos unificadores —entretejimiento de guirnaldas y cabellos, asociación del agua de una fuente con el amor— prestan apoyo y profundidad a la alusión en el *Abencerraje* a la metamorfosis de los dos amantes en Ovidio.

La versión de Ovidio era muy conocida en España y había sido traducida o refundida, antes de Juan de Mena y Jorge de Bustamante, en la *General Estoria*. Hermafrodito había pasado, misteriosamente, a llamarse en castellano Troco.[60] Cuando Abindarráez anhela

---

lado la relación entre el texto de Bustamante y la escena de la fuente, «Salmacis et Trocho dans 'L'Abencérage'», *Hommage à Ernest Martinenche*, París, 1936, pp. 361 ss.

59. *L'Eau et les rêves*, París, 1947, p. 114: «innombrables son las leyendas en que las Damas de las fuentes peinan sin fin sus largos cabellos rubios». Véase P. Sébillot, *Le Folk-lore en France*, París, 1905, II, cap. 2, «La puissance des fontaines». Cuenta Sébillot que la Iglesia primitiva aprovechó el culto pagano de las fuentes, edificando templos donde éstas se encontraban.

60. Mucho se ha escrito sobre esta cuestión; véanse, más recientemente, M. R. Lida de Malkiel, «La *General Estoria*: notas literarias y filológicas», *Rom. Philol.*, XIII (1959), pp. 7, 25; y M. Bataillon en su reseña de la ed. de López Estrada, *Bull. Hisp.*, LXII (1960), p. 202. El nombre Troco aparece en varios manuscritos de la *General Estoria*, véanse las variantes en la ed. de Solalinde, Kasten y Oelschläger, II, pp. 212-220. M. R. Lida indica que hubo cruce entre Hermafrodito, amante de Salmacis, y Croco, amante de Esmilax; esta segunda pareja aparece inmediatamente antes de la primera tanto en Ovidio como en la *General Estoria*. Adviértase además, en las variantes de la *General Estoria*, p. 212b, que la confusión es doble, pues Croco también se llama «Croto, Crotho, Creto, Troco». Pero no basta con observar la falsa grafía;

ser Troco, ¿es solamente para aparecer ante Jarifa-Salmacis? En la fábula clásica, el hijo de Hermes y de Afrodita se ruboriza ante las insinuaciones de la ninfa, y ésta se reduce a pedirle un beso fraternal: «sororia ... oscula» (*Met.*, IV, 334-335), y en el texto del Rey Sabio, «algunos besos cuemo los leuarie de ti una tu hermana».[61] Pero a los héroes de la fábula, como a los del *Abencerraje*, no les basta la hermandad.

Salmacis envuelve al joven con su cuerpo en el agua del estanque y consigue que *los dos formen un solo ser, Hermafrodito.* La metamorfosis se debe a la imploración final de la ninfa: «ruégoos —traduce Bustamante— tengáis por bien hacer de manera que jamás él de mí ni yo dél nunca seamos apartados».[62] En el instante en que se identifica con Troco, Abindarráez anhela evitar todo «apartamiento» por medio de la fusión *completa,* invariable, *de su cuerpo con el de la amiga.* He aquí la imagen de unificación más poderosa que nos ofrece el arte sobriamente refinado pero atrevido de nuestro autor.

Visión prolongada después por una reminiscencia clásica más en boca del Abencerraje. La leyenda de Narciso viene a asociarse con la de Hermafrodito, así como ésta había sido preparada por el tema del amor-hermandad. En efecto, Abindarráez piensa en lo que sucedería si él, a diferencia de Narciso, que quiso coincidir con su propio reflejo, se juntase con la imagen de Jarifa en el agua de la fuente:

> —Si yo me anegase ahora en esta fuente, donde veo a mi señora, ¡cuánto más desculpado moriría yo que Narciso! Y si ella me amase como yo la amo, ¡qué dichoso sería yo! Y si la Fortuna nos permitiese vivir siempre juntos, ¡qué sabrosa vida sería la mía! (323).

¿a qué se debe? Con razón añade Bataillon que el vocablo Troco evocaba la idea del cambio, de la metamorfosis (aplicándose primero a Croco, amante de Esmilax, que fue transformado en flor, y luego a Hermafrodito, trocado en ser bisexual); y asimismo al animal *trocus*, que se acoplaba consigo mismo (Bataillon, reseña cit., p. 202, n. 1), del gr. *trochos*, rueda, el pez que en español se llama rueda.

61. *General Estoria*, p. 214b. Este pormenor del cuento ovidiano falta en la traducción de Bustamante y en la glosa en prosa de la *Copilación de todas las obras del famosísimo poeta Juan de Mena ...*, Toledo, 1548, f. xvii.

62. *Las Metamorphoses ...*, f. 61. Y recuérdese en «Al hijo muy caro de Hyperion» de Juan de Mena (NBAE, XIX, p. 188): «según se mudaron en uno y no más / Troco y Salmacis, seyendo dos antes ...».

Una vez más las reminiscencias del neoplatonismo renacentista son ineludibles. Eran comunes las quejas de los amantes que lamentan lo incompleto de la unión de sus dos cuerpos. Famoso ejemplo es el soneto de Francisco de Aldana («¿Cuál es la causa, mi Damón, que estando / en la lucha de amor juntos trabados ... / en medio a tanto bien somos forzados / llorar y suspirar de cuando en cuando?»), que eleva a un nivel platónico, según Elias Rivers,[63] la más directa descripción del amor corporal en el *De rerum natura* de Lucrecio (IV, 1105-1111).

Culminación de la escena de la fuente en el *Abencerraje* es el instante —sincrético y original a la vez—, pues, en que Abindarráez/Troco desea suprimir todo «apartamiento» por medio de la fusión de su cuerpo con el de Jarifa/Salmacis. Imagen de unificación que transciende todos los dualismos, tanto interiores como exteriores. La *unión* de los amantes implica, en última instancia, la *unidad* de *cada uno*. Y las dos evocan paulatinamente en la mente del lector otras formas de división —geográficas, religiosas, sociales— que el cuento generalmente se propone remediar.

«Abindarráez —dice Jarifa—, a mí se me sale el alma en apartarme de ti» (326). Pero los enamorados no lograrían por sí solos la reunión y el matrimonio finales. La ayuda inapreciable de Rodrigo de Narváez hará posible a la vez la resolución de unos amores y el principio de una gran amistad —«tan estrecha amistad que les duró toda la vida» (345). Ténganse en cuenta las coordenadas morales en que se inserta el *Abencerraje.* La amistad y el amor unen a las personas no sólo las unas con las otras sino con formas de conducta superiores. Ni los individuos ni las colectividades son objetivos suficientes o tan admirables como el ideal ético que anima a aquéllos y traspasa los límites de éstas. El amor exige sacrificio, entrega de sí mismo, esfuerzo y valentía. La amistad, decisión libérrima, traba a los hombres por encima de las religiones y de los grupos —«aunque las leyes sean diferentes» (343). Como en ciertas obras del Siglo de Oro (Joaquín Casalduero ha comentado el heroísmo femenino en Cervantes),[64] el amor —o la amistad— en realidad es heroísmo, tensión supraindividual. Pero con esto abordamos el tema del compor-

63. Véase E. Rivers, *Francisco de Aldana*, Badajoz, 1955, p. 157, que cita a Lucrecio y León Hebreo.
64. *Sentido y forma de las Novelas ejemplares*, Buenos Aires, 1943, p. 176.

tamiento ejemplar, que requiere algunas observaciones preliminares sobre los rasgos genéricos de nuestra novela.

## La ejemplaridad

Confluyen así en el *Abencerraje* figuras mitológicas, motivos de la novela griega o medieval, ecos del romancero fronterizo y de la *novella* italiana y de la retórica amorosa.[65] Pero más que nada la novela «morisca» perpetúa los valores de la novela de caballerías [66] —valentía, fidelidad, honor, generosidad, justicia, belleza— en el momento en que el género empieza a agotarse. El *Abencerraje* es un pequeño *Amadís* sin magia ni extravagancia, sin gigantes ni encantadores, sin hipérboles ni vaticinios.

La cantera sin duda es abundante, pero el filón principal tiene otro origen más hondo, el cual aflora ya en las primeras palabras que, a modo de preámbulo, se leen en la versión de Antonio de Villegas: «Éste es un vivo retrato de virtud, liberalidad, esfuerzo, gentileza y lealtad, compuesto de Rodrigo de Narváez y el Abencerraje. Y Jarifa, su padre y el Rey de Granada; del cual, aunque los dos

65. Además de Rodrigo de Narváez, y la personificación del lugar geográfico, deben de proceder del romancero la frase «los Abencerrajes, que eran la flor de todo aquel reino» (319) (romance de Alhama), el lloro general en Granada tras la muerte de los Abencerrajes («toda Córdoba lloraba», en el romance «Pártese el moro Alicante ...»), los *cincuenta* escuderos hijosdalgo («Cabalga Diego Lainez ...», etc.), etc. La historia de los amores de Narváez, y en particular la imagen de cetrería (335), guarda relación o bien con un cuento de *Il Pecorone* de Ser Giovanni Fiorentino, publicado en 1548, o bien con un relato del *Novellino* de Masuccio Salernitano, según J. P. W. Crawford, *RFE*, X (1923), pp. 281-287.

66. Limitándose a pormenores, adviértase que en el *Abencerraje* hay uno de los últimos matrimonios secretos de la literatura española, anteriores al Concilio de Trento, que los prohibió en 1564. El matrimonio por juramento, no *in facie Ecclesiae* pero en presencia de testigos, o sea los desposorios clandestinos, era ilícito pero válido, como el del rey Perión con Elisena y el de Amadís con Oriana en el *Amadís*, el de Palmerín con Polinarda en *Palmerín de Inglaterra*, etc. El padre de Jarifa tiene que aprobar los desposorios después, como el rey Lisuarte los de Amadís y Oriana. Cf. J. Ruiz de Conde, *El amor y el matrimonio secreto en los libros de caballerías*, Madrid, 1948. Recuérdese también el final de *La fuerza de la sangre*, de Cervantes (el casamiento de Rodolfo y Leocadia).

formaron y dibujaron todo el cuerpo, los demás no dejaron de ilustrar la tabla y dar algunos rasguños en ella» (311). Es decir, el autor nos brinda un retrato doble, no de Narváez ni del Abencerraje sino de ambos a la vez; semblanza moral y colectiva, a la que contribuyen tres personas más, Jarifa, su padre y el Rey de Granada.

El modelo primero lo constituyen ciertas biografías, sobre todo las llamadas biografías colectivas, del siglo XV, encaminadas a inmortalizar a caballeros excelsos: las obras —antologías de hombría —de Gutierre Díez de Games, Mosén Diego de Valera, Fernán Pérez de Guzmán, Fernando del Pulgar, etc. Sus autores contribuían a la «relatinización de España» —según frase de J. L. Romero—[67] en la medida en que emulaban a un Plutarco, un Suetonio o un Valerio Máximo, acentuando, más que la hazaña misma, el *ethos* del varón admirable, a cuya definición se ajustaba la selección de hechos históricos. El tema de la fama, el ansia de perdurar en la memoria de los hombres, como demostró María Rosa Lida de Malkiel,[68] no se había interrumpido durante la Edad Media. La relación entre afán de gloria e ideal caballeresco es patente en las biografías, como el *Victorial* de Díez de Games o la *Crónica de don Álvaro de Luna*, donde la vida de un hombre superior ejemplifica el concepto del caballero perfecto.

Ahora bien, la gloria ansiada por el héroe y afianzada por el escritor, se proyectaba de ordinario hacia la posteridad, no sobre el presente. Un intervalo temporal separaba al dechado, al varón sobresaliente o superior, precisamente porque lo era, de sus posibles émulos e imitadores. El personaje glorioso se convertía mediante la obra escrita en ejemplo para los lectores futuros, así como el propio héroe tenía presentes los modelos antiguos. En el fondo, la inmediatez de la persona concreta importaba menos que la transmisión del concepto caballeresco. Mosén Diego de Valera conmemoraba proezas «siquiera porque los hacedores de aquéllas y los descendientes suyos sean acatados con la reverencia y honor que les pertenece, y por ejemplo suyo otros se esfuercen a tales obras hacer».[69]

67. J. L. Romero, «Fernán Pérez de Guzmán y su actitud histórica», *Cuadernos de Historia de España*, III (1945), p. 124.

68. *La idea de la fama en la Edad Media castellana*, México, 1952.

69. *Memorial de diversas hazañas*, ed. J. de M. Carriazo, Madrid, 1941, p. 4. La idea, expresada al principio del *Abencerraje*, de que en España hay héroes pero no cronistas de sus hazañas, es tópico de las crónicas de los siglos XV y XVI: compárese con la Introducción a los *Loores de los claros varones*

Pero en el *Abencerraje*, como en ciertas obras prenovelescas del XVI, o sea, precursoras de Cervantes, la ejemplaridad es algo que acontece, un proceso *interior a la trayectoria de las acciones y las vidas narradas* por el autor. Los blancos de la ejemplaridad mencionada por Mosén Diego de Valera no se hallaban en la obra misma, sino eran otros —los lectores futuros o los descendientes de los grandes caballeros. En el *Abencerraje* los otros, los admiradores o competidores del varón perfecto, están *dentro* de la novela: Abindarráez, Jarifa, su padre, etc. Claro está que el varón perfecto es Rodrigo de Narváez.

Narváez, «que ganó a Antequera» (311), es un caudillo ya famoso, digno de «perpetua memoria», en el momento en que principia el relato; y además, conoce su propia fama y se siente obligado por ella a seguir realizando hechos valerosos: «digo esto porque han pasado muchos días que no hemos hecho cosa que nuestros nombres acresciente» (313). El ascendiente de Narváez es innegable. Las irradiaciones de su prestigio le acompañan por todas partes. Los cincuenta hidalgos de Álora se encuentran inspirados por él: «tenían todos ellos tanta fee y fuerza en la virtud de su capitán que ninguna empresa se les hacía difícil ...» (312). No es realmente el batallar lo que «despierta tanto el corazón de los hombres» y el valor de los escuderos de Álora, sino el ejemplo de un hombre de carne y hueso, encarnación de una fuerza contagiosa. La «virtud» es como una energía que transmuta inmediatamente a quienes experimentan sus efectos, o —dicho sea con términos escolásticos— que transforma la potencia en acto. De tal suerte funciona la ejemplaridad a lo largo del relato.

Rodrigo de Narváez se asombra ante el valor del Abencerraje —«quedó espantado»—, el cual se distingue en el combate no sólo por amor, sino por no desmerecer de sus antepasados, los Abencerrajes que en Granada eran «regla y ley de todo el reino» (320). El moro

*de España* de Pérez de Guzmán; sobre los orígenes de ese tópico, véase M. R. Lida de Malkiel, *op. cit.*, pp. 146-147. Las palabras de Narváez sobre la fortuna en la guerra, para consuelo del Abencerraje, recuerdan asimismo el célebre discurso del conde de Cabra, sobre el «presuroso movimiento de las cosas humanas», y su caballerosidad con Boabdil cuando éste cayó prisionero en Lucena —véase Fernando del Pulgar, *Crónica de los Reyes Católicos*, ed. Carriazo, Madrid, 1943, vol. II, p. 72.

a su vez comprueba que Narváez es digno de su reputación; pues él, Abindarráez, no la ignoraba: «que, aunque nunca os vi sino ahora, gran noticia tengo de vuestra virtud y experiencia de vuestro esfuerzo ...» (319). Entre los dos se traba una amistad basada en la admiración mutua y la caballerosidad. En consecuencia el moro se encontrará obligado no sólo a reunirse con Jarifa, sino a no desacreditarse como amigo de Narváez. De ahí una serie de conflictos, pero también de perfeccionamientos, en los que la persona se ennoblece y eleva moralmente. Abindarráez, juvenil, impulsivo aún, sin olvidar a Narváez, más maduro y tranquilo que él, rectifica una decisión muy egoísta de Jarifa: recuérdese que, limitada por la obsesión de su propia felicidad, Jarifa mentalmente había ofendido a su padre: «llegada a Coín —le había dicho a Abindarráez—, donde ahora voy con mi padre, en teniendo lugar de hablarte, o por indisposición suya, *que ya deseo*, yo te avisaré» (326). Ahora Jarifa, perfeccionada, aleccionada por la experiencia, demuestra que también es capaz de sacrificio. Y en la última parte del relato se multiplican los casos semejantes, que no cabe analizar aquí. Narváez obligará al Rey de Granada a portarse como quien es; y, acto seguido, el Rey de Granada conseguirá que el padre de Jarifa perdone a su hija. Al final todos rivalizarán entre sí (o se mostrarán capaces, según prometía Villegas en su preámbulo, de «ilustrar la tabla y dar algunos rasguños en ella»), procurando llevarse la palma de la generosidad. Pero ninguno logra sobrepujar a Narváez. La breve historia de sus amores (intercalada con gran oportunidad en la versión de Villegas), en que su fama como guerrero se extiende al terreno amoroso, aclara hasta qué punto su «virtud» es el producto de esfuerzos, sacrificios y mejoramientos anteriores.[70]

En cada caso ha sido imprescindible el influjo personal. La causa eficaz de la conducta admirable no es el modelo moral, sino el individuo que «da buen ejemplo» a los demás. Este género de conexiones entre personajes literarios podría compararse con lo que René Girard denomina *médiation intérieure*: es decir, lo que sucede cuando un personaje imita a otro al interior de una novela.[71] Pero en el *Abencerraje* lo que se repite, más que la imitación, es la «inspira-

70. Nótese que es un «hombre viejo» (334), testigo de la fama juvenil de Narváez y de la persistencia de su «virtud», quien añade esta inapreciable dimensión temporal al personaje de Narváez.

71. Véase *Mensonge romantique et vérité romanesque*, París, 1961.

ción». El imitador es un hombre desprovisto de objetivos, susceptibles de conceptualización; el «inspirado» necesita un ejemplo concreto para llegar a hacer lo que viene deseando hacer, para perfeccionar *no sus ideas* sino su *comportamiento.* Por inspiración queremos decir el influjo humano que consigue actualizar lo que quedaba latente anteriormente. De tal suerte la persona inspirada pasa a ocupar su sitio en una cadena de ejemplaridad. Lo cual supone dos cosas: que todos encarnan los mismos valores superiores, o sea, que la ejemplaridad *reúne* a los hombres y les hace solidarios; y, en segundo lugar, que al ejemplarizarse el hombre traspasa sus propios límites y alcanza dimensiones supraindividuales. No se trata sencillamente de realizarse, de llegar a ser sí mismo, sino de participar en una actitud ética universal.

Ideal ético que otros sabrán situar mejor que yo en su justo contexto filosófico-histórico. Me limitaré a citar un pasaje de las epístolas morales de Honoré d'Urfé —buen catador de novelas pastoriles españolas y, como probablemente el autor del *Abencerraje*, del pensamiento estoico y platónico de su época. El escritor francés aplica, diríamos, a lo ético el concepto platónico de una cadena que progresivamente eleva al hombre hacia lo infinito. Así como la mujer hermosa nos aproxima a la suprema Belleza, el varón virtuoso acorta las distancias entre nosotros y el Bien:

> Juge par là, Agathon, si cette souveraine bonté ne nous fait pas hausser à elle par les degrés de la science; et si cette grandeur n'est pas une chaîne continuée, qui des hommes va jusques à Dieu. Quant à la grandeur des vertus morales, c'est sans doute que de nous elles vont continuant jusques à lui. Et enfin que tu l'entendes mieux, reçois pour fondement ce paradoxe que te vais dire. Nulle vertu n'est vraiment vertu qui ne soit extrêmement vertu ... Tout homme donc qui désire être vertueux, faut qu'il recherche de l'être extrêmement, autrement il ne méritera point ce nom ... J'ai nommé cette proposition un paradoxe, d'autant que la commune opinion est, de même qu'Aristote, que les vertus morales sont médiocres, et qu'elles ont deux extremités vicieuses ...[72]

72. *Les Épistres morales de Messire Honoré d'Urfé ...*, Lyon, 1620, pp. 326-327 (modernizo la ortografía): «Juzga de ahí, Agatón, si esta soberana bondad no nos alza hasta sí por los grados de la ciencia; y si esa grandeza no es una cadena continua, que de los hombres va hasta Dios. En cuanto a las grandezas de las virtudes morales, sin duda es desde nosotros que van continuándose

Para ciertos escritores del siglo XVI, deslumbrados por la moral antigua, las bases de la conducta virtuosa han de buscarse no en la revelación divina sino en el hombre mismo, en su conciencia y su capacidad de grandeza. Sin poner en duda las normas religiosas o éticas de la Iglesia, se piensa que toda norma es remota y que sólo la voluntad del hombre consigue su aproximación o su aplicación a la vida real. No hay fuerza moral más persuasiva que el ejemplo de un individuo extremadamente virtuoso, cuyos actos demuestren que todos los hombres son capaces de perfeccionamiento. Tal vez se halle en esa ética esperanzada, antipicaresca, una de las raíces de la novela posterior y de sus héroes voluntariosos. No se olvide que don Quijote, al final de su primera salida, caído, molido y quebrantado, se acoge al recuerdo del moro Abindarráez y del alcaide de Antequera.

(1965, 1970)

---

hasta él. Y a fin de que tú lo entiendas mejor, recibe por fundamento esta paradoja que te voy a decir. Ninguna virtud es verdaderamente virtud que no sea extremadamente virtud ... Todo hombre por tanto que desee ser virtuoso, es menester que procure serlo extremadamente, o de otro modo no merecerá tal nombre ... He llamado esta proposición una paradoja, por cuanto común opinión es, con Aristóteles, que las virtudes morales son mediocres, y que tienen dos extremos viciosos ...». La primera edición es de 1598, pero la epístola que cito (II, 9) se incorpora a la segunda, de 1603. Adviértase que d'Urfé, como Corneille, con quien guarda cierta relación, conocía sus autores españoles. En las *Épistres morales* se cita a Antonio Pérez, la *Galatea* de Cervantes, la *Diana* de Montemayor (que incluía el *Abencerraje*) y la de Gil Polo. Véase Sor Marie Lucien Goudard, *Étude sur les Épistres morales d'Honoré d'Urfé*, Washington, D. C., 1937.

# SOBRE LA LIBERTAD DEL REY RODRIGO (ANTE LA «PROFECÍA DEL TAJO» DE FRAY LUIS DE LEÓN)

## FUTILIDAD DEL VATICINIO

Ya lo había dicho Cicerón, decisiva y definitivamente: «si omnia fato, quid mihi divinatio prodest?» («Si todo depende del destino, ¿de qué me sirve la adivinación?»).[1] Pregunta, ésta, en su tratado *De divinatione* (*c.* 44 a.C.), que se repetirá a lo largo de los siglos, como expresión de la aporía o de la contradicción que todo vaticinio lleva implícito. Así, por ejemplo, en un estudio clásico del tema, la *Histoire de la divination dans l'Antiquité* de Bouché-Leclercq: «la prescience devait fournir à l'homme le moyen d'échapper à des malheurs prévus ou de réaliser à coup sûr des espérances changées en certitude ... Mais, en regardant de plus près, on s'aperçut qu'il y avait entre l'objet de la divination, lorsqu'elle est appliquée à l'avenir, et le résultat désiré, c'est à dire la modification de l'avenir, une contradiction peut-être irréductible».[2]

Cierto que la premisa encerrada en la frase de Cicerón, el poder ilimitado del *fatum*, no podrá ser cristiana, como tampoco lo son

1. *De divinatione*, ed. Arthur Stanley Pease, Urbana, Ill., 1920, II, 8, vol. II, p. 192.

2. A. Bouché-Leclercq, *Histoire de la divination dans l'Antiquité*, París, 1879, vol. I, pp. 14-15: «la presciencia debe deparar al hombre el medio de escaparse de desgracias previstas o de realizar con toda seguridad las esperanzas cambiadas en certezas ... Pero, mirándolo de más cerca, se descubrió que había entre el objeto de la adivinación, cuando se aplica ésta al porvenir, y el resultado deseado, es decir, la modificación del porvenir, una contradicción quizás irreductible».

las refutaciones que leemos en el *De divinatione*. En este diálogo se rechazan solamente unos presupuestos: es muy discutible que los dioses sean benéficos, o que todo haya sido establecido por ellos, o que conozcan el porvenir entero (II, 104-106). No razonará así san Agustín en la obra tantas veces citada por Fray Luis de León, *De civitate Dei*, donde un capítulo (V, 9) denuncia los errores del *De divinatione*. Se esfuerza Cicerón, escribe san Agustín, por argüir «que no hay conocimiento del futuro, ni en el hombre ni en Dios, y que no hay modo de predecir los acontecimientos. Así niega la presciencia de Dios y pugna por rehusar toda profecía, usando argumentos fútiles aun cuando la verdad de la profecía es más clara que la luz del día». Es un acto de flagrante locura (*apertissima insania*) aceptar la existencia de Dios y negar su presciencia del futuro. O bien Cicerón, con objeto de destruir el concepto del destino, sacrifica el libre albedrío, o bien al liberar a los hombres, les hace impíos (*dum vult facere liberos, fecit sacrilegos*). «Pues de hecho nuestras voluntades están incluidas en el orden de las causas conocidas con certeza por Dios y abarcadas por su presciencia.»[3]

De todos es conocido el relevantísimo lugar que ocupan estos problemas en la teología del siglo XVI; pero no se suele tenerlos en cuenta al releer, entre las obras de nuestro excelso poeta agustino y docto catedrático de la Universidad de Salamanca, la «Profecía del Tajo», que paso a copiar en la versión publicada en más de una edición reciente por el padre Ángel C. Vega:

Folgaba el Rey Rodrigo
con la hermosa Cava en la ribera
1 del Tajo, sin testigo;
el pecho sacó fuera
el río, y le habló desta manera:

«En mal punto te goces,
injusto forzador; que ya el sonido
2 y las amargas voces,
y ya siento el bramido
de Marte, de furor y ardor ceñido.

3. *De civitate Dei*, V, 9. Cito el texto latino de la ed. de W. M. Green, «Loeb Classics», vol. II, Londres, 1953.

Aquesta tu alegría
¡qué llantos acarrea! Aquesa hermosa,
3 que vio el sol en mal día,
al Godo, ¡ay!, cuán llorosa,
al soberano cetro, ¡ay!, cuán costosa.

Llamas, dolores, guerras,
muertes, asolamientos, fieros males
4 entre tus brazos cierras,
trabajos inmortales
a ti y a tus vasallos naturales;

*a los que en Constantina*
*rompen el fértil suelo, a los que baña*
5 *el Ebro, a la vecina*
*Sansueña, a Lusitaña:*
*a toda la espaciosa y triste España.*

Ya dende Cádiz llama
el injuriado Conde, a la venganza
6 atento y no a la fama,
la bárbara pujanza,
en quien para tu daño no hay tardanza.

*Oye que al cielo toca*
*con temeroso son la trompa fiera,*
7 *que en África convoca*
*el moro a la bandera*
*que, al aire desplegada, va ligera.*

La lanza ya blandea
el árabe crüel, y hiere el viento,
8 llamando a la pelea;
innumerable cuento
de escuadras juntas veo en un momento.

Cubre la gente el suelo;
debajo de las velas desparece
9 la mar; la voz al cielo
confusa, incierta, crece;
el polvo roba el día y le escurece.

¡Ay!, que ya presurosos
suben las largas naves. ¡Ay!, que tienden
10 los brazos vigorosos
a los remos, y encienden
las mares espumosas por do hienden.

El Eolo derecho
hincha la vela en popa, y larga entrada
11 por el hercúleo Estrecho,
con la punta acerada,
el gran padre Neptuno da a la armada.

*¡Ay, triste! ¿y aún te tiene*
*el mal dulce regazo? ¿Ni llamado*
12 *al mal que sobreviene,*
*no acorres? ¿Abrazado*
*con tu calamidad, no ves tu Hado?*

*Acude, acorre, vuela,*
*traspasa la alta sierra, ocupa el llano;*
13 *no perdones la espuela,*
*no des paz a la mano,*
*menea fulminando el hierro insano.*

¡Ay!, ¡cuánto de fatiga!
¡Ay!, ¡cuánto de sudor está presente,
14 al que viste loriga,
al infante valiente,
a hombres y a caballos juntamente!

Y tú, Betis divino,
de sangre ajena y tuya amancillado,
15 darás al mar vecino,
¡cuánto yelmo quebrado!,
¡cuánto cuerpo de nobles destrozado!

El furibundo Marte
cinco luces las haces desordena,
16 igual a cada parte;
la sexta, ¡ay!, te condena,
¡oh, cara patria!, a bárbara cadena.»

He destacado con letra cursiva las cuatro estrofas que no figuran en la «redacción primitiva» hallada y publicada por el padre Vega. Las razones aducidas por éste para considerar la versión más breve como más antigua o primitiva son, a mi ver, convincentes. La estrofa 5, «a los que en Constantina ...», es, hasta sintácticamente, una extensión de la anterior («toda ella es una amplificación del término "vasallos naturales" con que finalizaba la cuarta», advertía ya Dámaso Alonso);[4] se hace difícil suponer que un corrector haya sido tan torpe como para omitir la tan expresiva estrofa 13, «Acude, acorre, vuela ...», etc.[5] Pero nada más aleatorio, sin duda, que la adivinación erudita. Acaso baste con tener presentes estas dos variaciones, la de 12 y la de 16 liras, cuyo cotejo es significativo, puesto que en él entra en juego la libertad del rey Rodrigo.

Si nuestro tema es limitado, el poema dista mucho de serlo. La riqueza temática y formal de la «Profecía del Tajo» es tan notable, y su gama de connotaciones tan amplia, que todo comentario tiende a rebasar los límites de un simple artículo. Me limitaré, por tanto, en lo que sigue a unos breves apartados, a modo de apuntes o de sugerencias.

## Del Tíber al Tajo

El problema de la libertad obliga a tomar en consideración un determinado entorno cultural e histórico. Sí, la «Profecía del Tajo» se nos aparece como un intento, propio del primer Siglo de Oro, de adaptar modelos paganos a unas circunstancias españolas. Era el espíritu de Fray Luis, escribe Dámaso Alonso, «encrucijada de los mil vientos de cultura del Renacimiento».[6] Y en las encrucijadas se observan muchas cosas: el orden, o la convergencia, o también la oposición, el conflicto y el atasco.

Veamos la estrofa primera, que no tiene paralelo en Horacio.

4. *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, 1966[5], p. 141.

5. La «redacción primitiva», con los comentarios del padre Ángel C. Vega, está en su *Poesías de Fray Luis de León*, Madrid, 1955, pp. 583-586. Para la versión completa que utilizo en este artículo, véanse las pp. 467-472.

6. «Notas sobre Fray Luis de León y la poesía renacentista», en *Ensayos sobre poesía española*, Madrid, 1944, p. 167.

Sabido es que Fray Luis imita a lo largo de la «Profecía» una oda de Horacio (I, 15), «Pastor cum traheret», donde el dios marino Nereo vaticina a Paris y Elena, que navegan rumbo a Troya, el desenlace funesto de la guerra futura. Pero nuestro poema tiene un *marco* que no es horaciano,[7] sino de origen épico-mítico. La estrofa primera enlaza plásticamente con la apariencia de las divinidades fluviales que se manifiestan en la *Ilíada* y la *Eneida*, y, a través de ellas, con las antiquísimas creencias que asociaban el agua (elemento primordial del mundo, según Tales de Mileto) con la salud y la salvación; o el agua de las fuentes y ríos (hijos de Océano, «padre de todas las cosas», según la *Ilíada*, XIV, 246) con los oráculos y vaticinios. En toda Grecia se veneraba al río Aqueloo, cuya función desempeñaría en Roma el *pater Tiberinus*.[8] En Fray Luis —es ésta la tradición griega—, el río al mismo tiempo se personifica y se diviniza.

Recuérdense aquellos versos del canto XXI de la *Ilíada* que narran dilatadamente el combate de Aquiles con el dios fluvial Escamandro (o Janto). Enemigo de los desastres de la guerra, como el Tajo de Fray Luis, el río entra en cólera y llega a increpar al sanguinario Aquiles (XXI, 214-221). Sus aguas, henchidas por los cadáveres de los troyanos degollados por el héroe, se levantan y precipitan sobre él (233-271). De estas escenas arranca la imagen, luego virgiliana, del río tinto en sangre, que arroja armas y guerreros al océano (la estrofa 15 de la «Profecía»).

En la *Geórgica* cuarta el pastor Aristeo baja a la fuente sagrada del río Peneo, donde unas ninfas se entretienen tejiendo. Una de ellas, Aretusa, «alza la cabeza rubia sobre las aguas mirando» (IV, 353):[9]

Prospiciens, summa flavum caput extulit unda.

7. Si bien es verdad que esta oda de Horacio, a diferencia de las demás, adapta a una forma lírica «a piece of epic narrative», según Eduard Fraenkel, *Horace*, Londres, 1957, p. 189.

8. Véanse O. Waser, «Flussgötter», en Pauly-Wissowa, *Real-Encyclopädie ...*, Stuttgart, 1909, vol. XII, pp. 2.774-2.815; W. R. Halliday, *Greek Divination*, pp. 116 ss.; y E. Fascher, *Prophetes*, Giessen, 1927, p. 58.

9. Pasaje que se viene relacionando con una escena de la *Arcadia* de Sannazaro (el protagonista penetra en el río dirigido por una ninfa) y la Égloga III de Garcilaso, desde Georges Cirot, «À propos des dernières publications sur Garcilaso de la Vega», *Bulletin Hispanique*, XXII (1920), pp. 234-255.

(Más adelante Aristeo logrará oír la predicción de Proteo, dios marino y oráculo: IV, 453 ss.) Fórmula que Virgilio repite en el primer libro de la *Eneida*, cuando Neptuno, sorprendido por la tempestad que Eolo ha desencadenado, para complacer a Juno, contra Eneas y los suyos, saca la cabeza y contempla tranquilo el espectáculo (I, 127):

Prospiciens summa placidum caput extulit unda.

Y nuestra primera estrofa evoca un recuerdo más pertinente, porque en él intervienen un dios fluvial y además el vaticinio dirigido al héroe que descansa en su ribera. Aludo a una escena del libro VIII de la *Eneida*. Eneas se ha dormido junto al río Tíber, fatigado, «turbado el pecho con los tristes pensamientos de la guerra» («tristi turbatus pectora bello», VIII, 29). El Tíber se incorpora, alza su cuerpo antiguo entre las ramas de los álamos y, los cabellos cubiertos de juncos, inicia su marcial vaticinio (VIII, 31 ss.). Claro está que los signos de esta predicción serán positivos, a diferencia de la profecía del río de Fray Luis. Virgilio canta la fundación, no el aniquilamiento, de un reino; y así el Tíber pronostica victoria y honores venideros para el rey tumbado en la orilla. «No desistas» («ne absiste», 39), le dice, incitándole a una acción cuyo rumbo, en este caso, ni cabe ni conviene rectificar.

Pero nos encontramos cerca de Toledo y son insoslayables las connotaciones castellanas. Sería útil, primero, tener en cuenta las dos versiones principales que poseemos de la estrofa primera. He copiado antes la versión (llamémosla A) publicada por el padre Vega (y comentada por Dámaso Alonso):

Folgaba el Rey Rodrigo
con la hermosa Caba en la ribera
del Tajo, sin testigo;
el pecho sacó fuera
el río, y le habló desta manera:

La versión B es la propuesta por los códices de la llamada «recensión de Alcalá»:[10]

10. Compilada probablemente después de 1610, y muy próxima a la edición del padre Merino (1816), véase el padre Vega, *Poesías* ..., pp. 186 ss.,

Folgaba el Rey Rodrigo
con la hermosa Caba en la ribera
del Tajo, sin testigo;
el río sacó fuera
la cabeza y habló desta manera:

Ciñéndonos ahora al pormenor que diferencia una lección de la otra, parece a primera vista más «clásico», como escribe el padre Vega,[11] ese «el río sacó fuera / la cabeza», por cuanto lo asociamos con el «caput extulit unda» de Virgilio. Pero, a mi entender, sucede lo contrario. La adaptación del giro virgiliano había sido realizada, con inolvidable brillantez, por Garcilaso. Recordaríamos, no el vaticinio histórico y marcial del Tíber, sino las ninfas de la Égloga III, que más de una vez surgen del río y se vuelven a zambullir en él:

Peinando sus cabellos de oro fino,
una ninfa del agua do moraba
la cabeza sacó ...

Impulso vertical que se multiplica en la égloga de Garcilaso, culminando en dos versos espléndidos:[12]

somorgujó de nuevo la cabeza
y al fondo se dejó calar del río,

y conduce a la inmersión general que da fin al poema:

todas juntas se arrojan por el vado
y de la blanca espuma que movieron
las cristalinas ondas se cubrieron.

Española era, ante todo, la leyenda del rey Rodrigo, cuyas transformaciones durante la alta Edad Media fueron trazadas por don Ra-

190, 195-196, 467. Me parece menos expresiva la lección «el río sacó fuera / el pecho y le habló desta manera», preferida de Oreste Macrì en su edición basada en las familias Jovellanos y Quevedo, *La poesía de Fray Luis de León*, Salamanca, 1970, p. 233.

11. El cual, sin embargo, concede su preferencia a la versión A; véanse las pp. 195-196.

12. Véase el admirable ensayo de Francisco García Lorca, «Análisis de dos versos de Garcilaso», *Hispanic Review*, XXIV (1956), pp. 87-100.

món Menéndez Pidal en su *Floresta de leyendas heroicas españolas* (1925). Agotadas sus posibilidades épicas, la leyenda es renovada por las crónicas: ante todo por la *Crónica Sarracina* (*c.* 1430) de Pedro del Corral, «primera novela histórica española».[13] De ella derivan los romances más antiguos del ciclo del rey Rodrigo, como «Los vientos eran contrarios» y «Las huestes de don Rodrigo», que se publican en pliegos sueltos. Don Ramón opinaba que el Romancero no influyó en la «Profecía» de Fray Luis.[14] Cierto que no es una condición desdeñable el que un tema haya sido poetizado previamente.[15] Pero los romances no le proporcionaban a Fray Luis el asidero con el cual pudiese trasladar a Castilla el vaticinio de Nereo y la materia épica de Virgilio. Lo probable es que Fray Luis se valiese del ejemplo de la Égloga III para transportar el escenario de su profecía a las riberas del río toledano.

Sobre esta conjunción se apoya toda la «Profecía del Tajo». La tarea inicial de Fray Luis consistiría en conciliar dos figuraciones distintas: la leyenda española y el vaticinio horaciano. Era preciso, para conseguirlo, o modificar uno de los dos términos para aproximarlo al otro, o hallar una imagen susceptible de albergar ambos mitos. La *Crónica Sarracina* y el Romancero cuentan que el Rey godo sedujo a la Cava en Toledo.[16] Entre el mirador, los jardines y las alcobas del palacio real se desenvolvía la legendaria historia. La fusión del relato tradicional con el mito homérico-horaciano se hizo posible cuando el poeta determinó transmutar al dios marino de Horacio en dios fluvial, reduciendo el océano a río, y trasladar la acción amorosa

13. *Floresta de leyendas heroicas españolas. Rodrigo, el último godo*, Madrid, 1925, vol. I, p. 107.

14. Véase *ibid.*, vol. II (1926), p. 44.

15. Macrì (*op. cit.*, p. 329) afirma que la estrofa primera deja «claramente sentir» el principio del romance «Amores trata Rodrigo»; y la «Profecía del Tajo» en general, los versos premonitorios de la catástrofe en «Los vientos eran contrarios». Respecto al primero de estos romances, no veo coincidencia precisa, sino la existencia de una amplia y antigua leyenda española, que incluye la *Crónica Sarracina*, el Romancero, etc. Me convence la conexión con los «malos hados» oídos por don Rodrigo en «Los vientos eran contrarios», que viene a agregarse a la tradición clásica y medieval del oráculo, signo o sueño premonitorio. Unida al sueño del Rey, sin embargo, la predicción de la doncella Fortuna no asume el carácter de saber o presciencia absoluta que tiene la profecía del dios-profeta en Fray Luis. Sobre ello volveré más adelante.

16. Véase Menéndez Pidal, *op. cit.*, vol. I, pp. 206 ss.

de *Toledo al Tajo*, del bullicio de la Corte a la «soledad amena» de la égloga de Garcilaso.[17]

Conjunción que suscitará otros problemas, según veremos luego. Apuntemos, antes de dejarlas, unas breves observaciones acerca de las dos versiones de nuestra primera estrofa. La lección B tiene sin duda sus virtudes, ante todo las del encabalgamiento de Garcilaso:

una ninfa del agua do moraba
la cabeza sacó...

En Fray Luis:

el río sacó fuera
la cabeza...

El estirón del encabalgamiento tiene mayor amplitud aquí, puesto que el verbo también queda separado del predicado. Se advierte un compás de silencio entre el arranque de la acción anunciada y el instante en que el acto se hace visible: retardamiento narrativo, sucesivo, suave, que coloca los acontecimientos en el tiempo.

La versión A, alejándose de su origen garcilasiano y bucólico, dibuja un gesto viril, abrupto, enérgico, que prepara el dinamismo del poema entero y su tonalidad mítico-épica. Primero aparece el busto del dios; y luego se oye su voz. La sintaxis —complemento, verbo, sujeto— se amolda al aspecto visible, perceptible, de la acción:

el pecho sacó fuera
el río, y le habló desta manera.

Adoptamos el punto de vista de don Rodrigo, cuya intimidad sexual [18] —bosquejada en los dos versos iniciales— el dios interrumpe

17. Sannazaro intentó en su *De partu Virginis* (1526), paralelamente, aunar el vaticinio clásico y la fe cristiana: el río Jordán sale a la superficie («dum sublevat undis / muscosum caput», III, 323-324) para contemplar el bautismo de Cristo en sus aguas, y repite puntualmente una profecía del dios Proteo (III, 331-485), vaticinio, por supuesto, gozoso y positivo (como el del Tíber en la *Eneida*). Tradujeron esta obra, muy conocida en su día, Francisco de Aldana (sólo unos fragmentos) y Gregorio Hernández de Velasco, cuya versión, de 1554, también conocida en su época, mucho debe a Garcilaso: véase el *Parnaso español* de López de Sedano, Madrid, 1771, vol. V, pp. 171 ss.

18. Don Rodrigo no descansaba, sino todo lo contrario. Explica el padre Vega, en su edición de 1970, *Poesías*, Barcelona, Planeta, p. 25: «*Folgar*, anti-

y denuncia. El discurso posterior no se dirige a un oyente ideal, sino al amante culpable: «*le habló* desta manera». El dios-profeta procurará, en efecto, no sólo vaticinar, sino mover y conmover al Rey, que es causa y objeto de sus palabras.

## Proceso y equilibrio

También este poema es al mismo tiempo un proceso [19] y el producto de un esfuerzo por dar forma a las partes del mismo proceso, modelándolas y equilibrándolas. Sobre este desarrollo, Dámaso Alonso ha proyectado una luz definitiva: el elemento básico que maneja Fray Luis es la estrofa; y el itinerario del poema obedece a un movimiento climático-anticlimático que no se ciñe a una sola curva de ascenso y descenso, sino incluye un clímax principal (estr. 13) y, con anterioridad, dos clímax menores (la 4 y la 10).[20] Pasando ahora al modelo de tal proceso, apuntemos cómo contribuyen a él las cuatro liras no pertenecientes a la «redacción primitiva».

La quinta, «a los que en Constantina», es la única que, sin posibilidad de autonomía, se limita a extender los conceptos de la estrofa inmediatamente anterior. A don Rodrigo —supongámosle ansioso de saber qué es lo que va a pasar— sólo se le ha anunciado por ahora una guerra desastrosa, en términos generales.[21] La estrofa 5 aclara

---

guamente tenía dos significados, uno simplemente de divertirse, solazarse, y otro malo, pecaminoso. El poeta parece tomarlo en este sentido último». Efectivamente, lo pecaminoso de su conducta es lo que enciende la cólera del río Tajo y su denuncia moral, según subraya Leo Spitzer, que no tenía nada de puritano, en una prolija recensión de la lectura de Dámaso Alonso en *Poesía española*: véase *Romanische Forschungen*, LXIV (1952), pp. 213-240. Apunta Spitzer (p. 229, n. 16), con su habitual penetración, el contraste entre el proceso o duración del quehacer del Rey, expresado en el imperfecto «Folgaba», que inaugura el poema, y la brusca interrupción, en pretérito, del río: «el pecho sacó fuera».

19. Sobre la poesía como proceso, véase mi «Proceso y orden inminente en "Campos de Castilla"», en *Estudios sobre Antonio Machado*, ed. J. Ángeles, Barcelona, 1977, pp. 197-216.

20. Véase D. Alonso, *Poesía española*, p. 153.

21. Como en tantos pasajes proféticos del Antiguo Testamento, por ejemplo, *Isaías*, 1, 7: «vuestra tierra destruida, vuestras ciudades puestas a fuego, vuestra tierra delante de vosotros comida de extranjeros, y asolada como en asolamiento de extraños», etc.

que las víctimas de su fatal pecado serán *todos* los habitantes de la península. El Rey, no lejos de Toledo, es ahora el centro de un espacio que se abre a los cuatro puntos cardinales,

a toda la espaciosa y triste España.

Triste, es decir, desgraciada —por culpa del rey Rodrigo. Culpabilidad agigantada por la distancia que va de su error a sus enormes consecuencias, y por el recuerdo (contraste de sabor homérico)[22] de la paz perdida: de los labradores que aún «rompen el fértil suelo». Fatídico error moral, como el de Adán, cuyos resultados serán inexorablemente colectivos.

La estrofa siguiente, arranque de una fase nueva del poema, introduce la temporalidad: el relato o vaticinio propiamente dicho, que ocupará seis liras (hasta la 11). La actualización del futuro, subrayada por Dámaso Alonso,[23] supone hasta cierto punto la visión de un devenir. Ahora bien, conviene tomar en consideración que en esta poesía Fray Luis atiende a *dos* propósitos, dos tradiciones, dos modelos significativos. Por un lado, leemos un *vaticinio*, una predicción del futuro, de índole relativamente descriptiva y objetiva. Por otro, hay una *profecía*, o sea, no un mero saber o narrar sino una acusación henchida de contenido moral, que abarca la participación del hablante y la denuncia de la culpabilidad del destinatario del verbo profético. Vistas desde tal ángulo, las cuatro estrofas primeras de la arenga del Tajo reúnen estas dos modalidades. Un «tú», una segunda persona, la del Rey, queda explícitamente involucrada. La etapa posterior, la de las seis estrofas 6-11, pasa poco a poco a centrarse en el vaticinio. Se quedan solos con el poema el hablante y la predicción de algo que les ocurre a otros, a unas terceras personas. La lira séptima, entonces, amplía esta fase narrativa, en sus momentos iniciales, los de la convocación en África a los invasores. Pero por cuanto el verso «Oye que al cielo toca» va dirigido a don Rodrigo, como el anterior («para tu daño», donde se acentúa más su destino personal que su culpa, tan insistida previamente), la estrofa atenúa la dife-

22. Recuérdense aquellos símiles extensos de la *Ilíada* por medio de los cuales el lector divisa súbitamente, en medio de los combates, horizontes apacibles y placenteros.

23. Véanse *Ensayos sobre poesía española*, p. 157, y *Poesía española*, p. 138.

rencia entre las dos modalidades y mantiene viva la implicación del Rey.

Claro está que con las otras dos liras añadidas, las 12 y 13, que comentaré en breve, cesa el pronóstico y se apropia del poema la intención exhortativa. Las dos siguientes, 14 y 15, aúnan otra vez la previsión del porvenir y la participación profética del hablante en los desastres nacionales que tan intensamente deplora, mientras don Rodrigo casi desaparece de la escena. La espaciosa y triste España es ahora el destinatario de la profecía, que una lira final, a modo de resumen y conclusión, recorre en toda su anchura temporal y recapitula. La composición de las 16 liras mostraría el orden siguiente: 1 (introducción), + 4, + 6, + 2, + 2, + 1 (conclusión). Equilibrio que en la «redacción primitiva» se reduciría a: 1, + 3, + 5, + 2, + 1.

## Libertad y profecía

Sería absurdo que el lector del poema contemplase la posibilidad de que el rey Rodrigo no defendiera su reino y no luchara contra los invasores. Sería absurdo que el Rey no interviniese, puesto que el dios Tajo sabe que va a intervenir. Y sin embargo el Tajo le incita a la batalla y le interpela como si ésta no estuviera condenada al fracaso, como si fuera preciso animarle y enfervorizarle. Dinamismo acentuado por la serie de verbos imperativos, la omisión de conjunciones,[24] la intensa celeridad de la acción:

Acude, acorre, vuela,
traspasa la alta sierra, ocupa el llano;
no perdones la espuela,
no des paz a la mano,
menea fulminando el hierro insano...

Ello no sucede en los romances, ni en la oda de Horacio, ni en la «Profecía del Tajo» de Francisco de Medrano.[25] ¿Cómo explicarse, si es que cabe explicarla, tamaña contradicción?

24. O asíndeton, véase D. Alonso, *Poesía española*, p. 148.

25. Lo contrario sucede en la oda de Horacio: «en vano» (*nequicquam*), aclara Nereo a Paris, harás esto o aquello. Medrano recoge el oxímoron de

El dios de Fray Luis es omnisciente. Cierto que el poeta juega con ventaja, como ciertos profetas bíblicos, o como Horacio, ya que nos predice el pasado.[26] Así y todo, hubiera podido circunscribirse a un aviso, a un esquema general, a una caracterización de las calamidades futuras, como en la lira 4; o en las imprecaciones del Antiguo Testamento.[27] Pero este dios, exacto, riguroso, omnisciente, extrema el vaticinio, desarrollando *el modelo clásico-horaciano*; y por lo mismo tiene que hacer frente a sus consecuencias.

Todos los sucesos se dan cita en el presente, impulsados por el uso reiterado de «ya». En la oda de Horacio, aparece sólo un «iam» y, sobre todo, abundan los futuros de los verbos:[28] horizonte remoto, abierto aún a la vida de Paris. Pero el futuro queda excluido del poema castellano (con la excepción de la estrofa penúltima, en que el Tajo se dirige al Betis, «divino» como él). Tan eficaz es la presciencia del río-profeta que su propia visión absorbe la temporalidad. Pero el presente del dios no es el del hombre, el de don Rodrigo, como tampoco su futuro. El Rey *está en el tiempo*, mientras que el dios omnisciente está fuera de él. Así, una de las innovaciones de la estrofa 13 —«acude, acorre, vuela ...»— es que en ella el dios vuelve a dar cabida al tiempo de don Rodrigo. Es decir, el hombre y el dios pertenecen a dos realidades distintas. Fray Luis, con notable coherencia, es fiel desde el principio hasta el final —el «Betis divino», el «furibundo Marte»— a su modelo clásico. Incluso la lira 12, que prepara la siguiente, introduce el «Hado». Pero algo como una corriente distinta de sentido irrumpe y se hace visible con la estrofa 13, y su retorno al tiempo y a la posible libertad del Rey.

En el modelo grecolatino era posible la coincidencia de unas actitudes fatalistas (no siempre eficaces, claro está) con la veneración de unos dioses que no eran todopoderosos, que convivían con los hombres en esta tierra. Las *moirai* griegas, o las Parcas latinas, al nacer

---

Fray Luis («el mal dulce regazo») en su «mal dulce deleite» y se complace en extender las estrofas preliminares dedicadas a los amores del Rey y la hermosura de la Cava.

26. A partir del libro de Daniel, los profetas tienden a historiar el pasado: véase H. H. Rowley, *Men of God; Studies in Old Testament ...*, Londres, 1963, p. 23.

27. Para las profecías griegas, véase William Chase Green, *Moira*, Cambridge, Mass., 1944.

28. *Pectes, vitabis, fugies*, etc.

cada mortal empiezan a tejer el hilo de su vida, pero los dioses del Olimpo no se someten siempre a ellas. El hombre se rebela a veces —hasta trágicamente— contra su destino; o, mejor, lo acata en la medida en que reconoce, razonablemente, los límites de su libertad.[29] En la tradición judeocristiana, el Creador del mundo y de los hombres, que todo lo sabe y puede, es visto sin embargo por figuras principalísimas —así, san Agustín— como el protector de la voluntad del hombre y del libre albedrío. A esa tradición se adhiere el ficticio dios pagano de Fray Luis al otorgar, en contradicción consigo mismo, su libertad al rey Rodrigo.

El dios Tajo, ¿profeta cristiano? En su libro sobre Fray Luis, Vossler (que le confunde un poco con Lope) hace hincapié en su adhesión a los sentimientos de la comunidad nacional. Pero agrega: «y, no obstante, no es la voz del urbano Horacio, siempre un poco irónico, lo que suena en la profecía del Tajo, sino más bien la de un profeta del Antiguo Testamento».[30] Visto como profeta, en efecto, hay dos aspectos del dios de Fray Luis que conviene subrayar. Es, en primer lugar, un dios que *sufre*. Si el uso del «ya» revelaba su presciencia, su diferencia y distancia respecto al hombre, la exclamación « ¡ay! », tantas veces repetida, expresa y desahoga su identificación con el error y el dolor humanos.[31] El Tajo no es un mero portavoz, *Verkünder*, o intermediario, como tantos oráculos antiguos. Su participación en las desdichas futuras abarca toda «la espaciosa y *triste* España», así como el destino del Rey culpable: « ¡Ay, *triste*! ¿y aún te tiene / el mal *dulce* regazo?».

Ya en el Antiguo Testamento, el *pathos* divino es la reacción de Dios ante el pecado humano. Jehová sufre de tanto desengaño, de la frustración de sus esperanzas, nacidas del amor, para el hombre. En *Isaías*, 46, 4, se lee: «y hasta la vejez yo mismo, y hasta las canas os soportaré yo: yo hice, yo llevaré, yo soportaré y guardaré». En *Oseas*, 11, 8-9, dice Jehová, entre el amor y la ira: «¿cómo te entregaré, Israel? ¿cómo te pondré como Adama, y te tornaré como Seboim? Mi corazón se revuelve dentro de mí, inflámanse todas mis conmiseraciones. No ejecutaré la ira de mi furor: no me volveré para destruir a Efraim; porque Dios soy, y no hombre».

29. Véase Wilhelm Engel, *Die Schicksalsidee im Altertum*, Erlangen, 1926.
30. K. Vossler, *Fray Luis de León*, trad. de C. Clavería, Buenos Aires, 1946, p. 124.
31. Véase Spitzer, reseña citada, p. 228.

Solamente Dios, comenta Harold Knight, puede hacerse cargo de las verdaderas repercusiones del drama de la historia humana, y, sabedor del principio y del fin, medir los efectos de cada paso en el tiempo.[32] Perspectiva que, según veremos luego, pese a la interpretación patriótica y provinciana de la «Profecía del Tajo», mucho preocupaba a Fray Luis.

Verdad es, en segundo lugar, que el Rey (pues se trata de un rey,[33] no de un mero guerrero bello e indolente, como Paris) es sin duda un *pecador* ante los ojos del dios Tajo. En la «Profecía» los sucesos venideros han sido actualizados, no sólo para que don Rodrigo tenga conocimiento de ellos, sino para que se hallen al alcance de su conciencia. Al dramatizar la confrontación del pecador con su futuro, del placer de hoy con el suplicio de mañana, se agiganta su significación moral. El hablante profético le hace, de tal forma, responsable.

Hasta aquí la dimensión profética de nuestro poema. Ahora bien, ¿hasta qué punto esta dimensión cubre o supera la inexorabilidad del vaticinio del Tajo? Pienso que no tanto, no bastante; o no hubieran hecho falta las liras 12 y 13. Pienso que si éstas no existieran, como en la «redacción primitiva», la libertad de don Rodrigo no se hubiera explicitado y sin embargo hubiéramos tenido profecía: el *pathos* divino; y la responsabilización del Rey. Me parece que no nos hallamos ante una paradoja, sino ante una contradicción. Fray Luis el humanista reproduce, castellanizándolo, el vaticinio clásico-horaciano. El dios pagano, en sus manos, tiende a asemejarse a Dios, adoptando su omnisciencia y su misericordia. ¿Es que acaso es tole-

32. Véase Harold Knight, *The Hebrew Prophetic Consciousness*, Londres, 1947, p. 138.

33. En su libro *Die verführte Unschuld*, Hamburgo, 1953, Helmut Petriconi denomina «tema de Lucrecia y Virginia» los relatos respectivos a éstas en Tito Livio, el de Gyges y Candaules en Heródoto, y otros en que la deshonra de una mujer sirve de pretexto para un desastre nacional o una revolución política. Pero cabe también hallar en la leyenda de don Rodrigo las huellas de un mito antiguo: la creencia en la relación entre la bondad de un Rey y la salud de su pueblo. El conocido libro de Jessie L. Weston, *From Ritual to Romance* (reimpr. en Nueva York, 1957), que proporcionó materiales al *Waste Land* de T. S. Eliot, explora la persistencia, desde el *Rig-Veda* hasta la leyenda medieval del Grial, de la figura del «Rey pescador», jefe o monarca mágicamente vinculado con el destino de sus súbditos. Véase también (la leyenda de Edipo) W. C. Green, *op. cit.*, p. 29; y la *Odisea*, XIX, 109-114.

rable para un ser humano el conocimiento definitivo del futuro? ¿No caería Fray Luis en la cuenta de que su héroe acababa de enfrentarse, en el fondo, con la palabra divina? ¿Y que esa palabra, revelada directa y absolutamente a don Rodrigo, no era compatible con su libertad de hombre, o tal vez, sencillamente, con su humanidad?

Admito que don Rodrigo, responsabilizado, puede asumir ahora su destino. Pase lo que pase, quien se ha equivocado no pierde esa libertad moral, interior, íntima, de la conciencia. Pero lo que proponen las estrofas 12 y 13 no es sencillamente la expiación de los pecados del Rey. Algo distinto sucede, y nuestra interpretación no debe ignorar esta distinción. No entra sólo en juego el itinerario moral del Rey Rodrigo. El contexto del poema no es meramente individual. La incitación a la acción bélica, a la guerra, da voz durante unos instantes a la esperanza de que España no sea sometida al Islam.

Existe aquí, a mi ver, una tensión, una contradicción, que hace posible que la lira 13 —«Acude, acorre, vuela ...»— sea, como afirma Dámaso Alonso, el clímax del poema. El dios Tajo se ha sentido obligado a formular su predicción, y al propio tiempo, a contrarrestar su posible efecto negativo: la debilitación de la voluntad del héroe; y la negación de su libertad. Durante unos instantes, el destino queda en suspenso y todo sucede como si don Rodrigo pudiera todavía, y no en vano, sino con plena entrega, salvar también la libertad de España; y como si el dios borrase su propio pronóstico. Momentos de vital conflicto —entre vaticinio y profecía, entre poesía clásica y fe cristiana, entre humanista y agustino— que no duran mucho tiempo. Poco después don Rodrigo oirá las últimas, las anticlimáticas palabras del vaticinio, y se hallará condenado «a bárbara cadena».

## Profecía y Providencia

«Cadena» es una de las metáforas empleadas en la Biblia para el cautiverio. Al traducir uno de los Salmos, escribe el propio Fray Luis: «Aquellos que en cadena / moraren, en horror, en noche oscura ...»; [34] y la palabra «asolamiento» (estr. 4) es frecuentísima: *Isaías*,

34. Es el Salmo 106 en la versión de Fray Luis: véase el padre Vega, *Poesías* (ed. Planeta, 1970), p. 353.

6, 10, en versión de Cipriano de Valera: «y yo dije: ¿hasta cuándo, Señor? Y respondió: hasta que las ciudades se asuelen, y no quede morador, ni hombre en las casas, y la tierra sea asolada de asolamiento». Cita Fray Luis el mismo libro profético, 60, 18, en los *Nombres de Cristo*: «no sonará ya de allí en adelante en tu tierra maldad ni injusticia, ni asolamiento ni destrucción en tus términos ...».[35]

Como monólogo dramático del Tajo, como vaticinio y profecía, el poema que venimos comentando es una ficción poética. Pero desde el punto de vista de Fray Luis la destrucción y cautiverio de la España de los godos, y la victoria del Islam, eran hechos históricos de profunda significación. No podrían, como tales, prestarse a una reflexión aislada, independiente del significado de otros cautiverios y otros imperios. He aludido a los libros bíblicos que profetizaron el ocaso de tanto reino antiguo, o el trágico destino de la propia Israel: ¿cómo podía Fray Luis, experto escriturario y traductor de partes del Antiguo Testamento, no recordar el asolamiento de Israel por los ejércitos asirios, profetizado por Amós o Isaías, o a Jeremías cuando anunciaba la desaparición de Babilonia, o Nahum la de Nínive? Y no sólo se trataría de tener presentes épocas históricas anteriores a Cristo. Fray Luis, en suma, mantenía una concepción cristiana de la Historia en toda su amplitud, de los complejos designios de la Providencia, del reino futuro de Dios sobre la tierra.

En los *Nombres de Cristo* (cap. «Rey de Dios»), se pregunta Fray Luis por qué Dios, después de la encarnación de Cristo, ha otorgado tamaños triunfos a los musulmanes. Es Sabino quien plantea la cuestión, a propósito de las profecías de Daniel, y de Zacarías, sobre los cuatro grandes imperios —el caldeo, el persa, el griego y el romano:

> En el hecho de la verdad parece que hay cinco, porque el imperio de los turcos y de los moros, que agora florece, es diferente de los cuatro pasados, y no menos poderoso que muchos dellos, y si Cristo, con su venida y levantando su reino, había de quitar de la tierra cualquiera otra monarquía, como parece haberlo profetizado Daniel en la piedra que hirió en los pies de la estatua, ¿cómo se compadece que, después de venido Cristo, y después de haberse derramado su doctrina y su nombre por la mayor parte del mundo,

35. *De los nombres de Cristo*, ed. F. de Onís, Madrid, 1917, vol. II, p. 129.

> se levante un imperio ajeno de Cristo en él, y tan grande como es aqueste que digo? [36]

Bien es verdad que el buen éxito de las huestes cristianas españolas ha expulsado al musulmán de la península, y derribado los ídolos en el Nuevo Mundo. Dice Marcelo en los *Nombres de Cristo*: «así que primero [Cristo] derrueca a éstos [los ídolos], que son como los caudillos de toda la infidelidad y maldad, como lo vimos en los siglos pasados, y agora en el nuevo mundo lo vemos».[37]

Exclama Fray Luis en la «Oda a Santiago»:[38]

> Por ti del vituperio,
> por ti de la afrentosa servidumbre
> y duro cautiverio
> libres, en clara lumbre
> y de la gloria estamos en la cumbre.

Pero una concepción cristiana de la Historia exige enfrentarse con los sucesos pretéritos (la propagación de la fe musulmana, la derrota de los godos en España) y sus efectos actuales (el poder de los turcos en el Mediterráneo). No examinaré aquí las respuestas de Marcelo en los *Nombres de Cristo* a la pregunta de Sabino —si «este imperio de los moros y de los turcos, que ahora se esfuerza tanto en el mundo, no es un imperio diferente del romano»,[39] o si sólo los «profetas del Testamento Nuevo», especialmente el Apocalipsis de san Juan, previeron un «quinto imperio». En lo esencial, concluye Fray Luis que «reina en el mundo Cristo con contradicción, porque unos le obedecen y otros se le rebelan, y con los sujetos es dulce, y con los rebeldes y contradicientes tiene guerra perpetua».[40]

36. *Ibid.*, p. 113.
37. *Ibid.*, p. 125.
38. Poema que parece como un esbozo, técnicamente, del uso de materiales comunes con la «Profecía del Tajo»: así, las «Nereidas a millares / del agua el pecho alzando»; y cierto tono profético. Pero Fray Luis no apela aún aquí a la ficción del monólogo dramático.
39. *De los nombres de Cristo*, vol. II, p. 115. Cuestión debatida por Calvino, en su comentario sobre el Libro de Daniel, y otros teólogos: véase H. H. Rowley, *Darius the Mede and the Four World Empires in the Book of Daniel*, Cardiff, 1959, p. 81.
40. *De los nombres de Cristo*, vol. II, p. 125.

> Porque habéis de entender que este reino de Cristo tiene dos estados, así respecto de cada un particular en quien reina secretamente, como respecto de todos en común y de lo manifiesto dél y de lo público. El un estado es de contradicción y de guerra; el otro será de triunfo y de paz.[41]

El camino temporal del cristianismo, unido siempre al conflicto y la guerra, supone «las caídas y ruinas del mundo» —de las que Dios «allega su Iglesia».[42] La predicación de la doctrina de Cristo,

> andando siempre y corriendo de unas gentes a otras, y pasando por todas, y amaneciendo a las unas y dejando a las que alumbraba antes en oscuridad, va levantando fieles y derrocando imperios, ganando escogidos y asolando los que no son ya de provecho ni fruto.[43]

## Ideología y libertad

La contradicción entre profecía y libertad refleja sin duda, en el campo de la teología, el misterio del libre albedrío. Ahora bien, saliendo del círculo de las ideas o creencias mismas, sería oportuno en otra ocasión explorar las interacciones existentes entre la contradicción que señalo y determinadas situaciones sociales y políticas. En ciertos casos, las ficciones poéticas rectifican, invierten, o tácitamente impugnan los términos de la situación social. Así, por ejemplo, he intentado mostrar en otro artículo cómo el elogio del moro caballeroso, en la novela morisca o el Romancero nuevo, coincide con la inminente expulsión de los moriscos de carne y hueso.[44] Hay otros géneros propios del primer Siglo de Oro, como la novela pastoril, que sugieren también un anhelo creciente de superar las imperfecciones del entorno real. En aun otros casos, como quizás el que aquí nos ocupa, hallamos algo distinto: las contradicciones —in-

41. *Ibid.*, p. 121.
42. *Ibid.*, p. 121.
43. *Ibid.*, p. 126.
44. Véase mi «Literature as Historical Contradiction: *El Abencerraje*, the Moorish Novel, and the Eclogue», en *Literature as System*, Princeton, 1971, pp. 159-217. [Es el artículo «Individuo y ejemplaridad en el *Abencerraje*» del presente libro.]

trínsecas— de la obra literaria evocan las contradicciones, oposiciones y tensiones de la situación social. Una hipótesis de trabajo, desde tal punto de vista, podría ser la siguiente. Las libertades reales de los habitantes de la España de Felipe II —sus posibilidades de mejoramiento económico y social, sus fueros municipales, su iniciativa intelectual y religiosa, etc.—, se ven progresivamente mermadas y eliminadas por un régimen autoritario y represivo; pero al propio tiempo la fe católica posterior al Concilio de Trento, la única que se consiente y profesa, insiste incondicionalmente en el libre albedrío. El hombre no es libre de no creer en el libre albedrío, o de debilitarlo. La tensión entre sociedad y libertad lleva a un reducimiento cada vez mayor al ámbito de lo personal y lo moral. Impotente ante el sistema dominante, el individuo halla en su propia condición moral tanto el único terreno abierto a la libertad como la fuente de todos los males. Es el creciente proceso de moralización, y de escisión entre intimidad y conducta pública, que, como es sabido, caracterizará la literatura del siglo XVII.

Estos conflictos Fray Luis de León los padeció y los vio desde muy cerca. Recordemos, para terminar, aquel segundo pleito inquisitorial en que Fray Luis, a consecuencia de una disputa teológica sobre la gracia y el libre albedrío, por poco pierde la libertad y va a parar una segunda vez a los calabozos del Santo Oficio.

El 5 de febrero de 1582, Fray Juan de Santa Cruz denuncia a la Inquisición de Valladolid las opiniones heterodoxas sostenidas por Fray Luis en unas disputas teológicas acaecidas en Salamanca. En un acto del 20 de enero, el jesuita Prudencio de Montemayor había abogado por la doctrina llamada luego molinista sobre la predestinación y los méritos de Cristo en las obras que realizó durante su vida. Dijo, según el delator, Fray Juan, que «Cristo no tuvo libertad en el acto de morir ...».[45] Fray Luis, al resumir el debate en su confesión escrita del 8 de marzo, hila más fino: sustentó el padre jesuita, según él,

> que Cristo nuestro Señor en las obras que hizo en esta vida mereció, ansí como lo enseña la fe. Y uno de los arguyentes arguyó contra esta parte ansí. Cristo tuvo mandamiento del Padre para hacer lo

45. P. Francisco Blanco García, «Segundo proceso instruido por la Inquisición de Valladolid contra Fr. Luis de León», *Ciudad de Dios*, XLI, 1896, p. 103. (Modernizo la ortografía.)

> que hizo, y no podía desobedecer al Padre, luego no tuvo libertad en ello, y ansí no mereció. Respondió el sustentante que el mandamiento del Padre determina la voluntad de Cristo en cuanto a la especificación de la obra, es decir que fuese tal obra y no otra; mas no la determinaba cuanto al ejercicio, que es decir, a hacella agora o después ...[46]

Opinó Montemayor que Dios no determinaba eficazmente todas nuestras acciones: aun en el caso de los elegidos, su consentimiento es una condición, no una causa, de su llamada y salvación.[47] Presidía el acto Francisco Zumel (muy próximo al dominico Fray Domingo Báñez, gran enemigo de Fray Luis). Zumel y la mayoría de los concurrentes criticaron severamente la postura del padre jesuita (escribe Fray Luis: «esta respuesta por el poco sosiego que hay en semejantes actos no la entendían algunos maestros y decíanlo ansí»),[48] llegando Fray Domingo de Guzmán a tildar la opinión de Montemayor de herética. Se indignó Fray Luis y salió a la defensa del jesuita no porque tal era su opinión sino porque le parecía compatible con la fe: «una cosa —confiesa— es no tener ni seguir una opinión, otra cosa es tenella por herética o no opinable».[49] Se encresparon los ánimos, según cuenta el delator:

> comenzaron a alborotarse los estudiantes y daban aviso a los hombres doctos de lo que se decía y platicaba entre ellos para que se pusiese remedio a la novedad de opiniones que contra Santo Tomás y la verdad se pretendía introducir.[50]

Báñez propuso en una clase que las ideas de Montemayor «sabían a herejía pelagiana».[51] Y el propio Fray Luis, cristiano nuevo de origen judío, «comenzando él a leer», según Fray Juan, anunció el acto siguiente con campechana franqueza:

46. *Ibid.*, p. 106. Siguen luego varios argumentos más.
47. Cf. O. Macrì, *op. cit.*, pp. 27-28.
48. «Segundo proceso ...», p. 107.
49. *Ibid.*, p. 109.
50. *Ibid.*, p. 34.
51. *Ibid.*, p. 35. Los pelagianos identificaban el ámbito de la gracia con el de la naturaleza. Pensaban que el pecado de Adán no dañó a sus descendientes; y que el hombre puede, con sus fuerzas naturales solamente, y sin el don complementario de la gracia, merecer la visión de Dios.

> Mañana, señores, hay un acto de luteranos, pelagianos y cristianos nuevos. Yo he deseado y procurado la presidencia dél para que vean estos padres cómo cualifican opiniones.[52]

Acto en el que se repitió la confrontación, esta vez entre Báñez y Fray Luis; o sea, entre el escolástico y el humanista.

En su primera confesión ante los inquisidores, Fray Luis, por desgracia experimentado en esas lides, supo hábilmente adularles y pedirles ayuda, ante los enconados resultados de una disputa entre bandos y camarillas:

> Solamente suplico a V. m. por Jesucristo sea servido de considerar la enemistad grande que tienen conmigo todos los frailes dominicos, como es notorio a este Santo Oficio y a todo el reino ..., pero que considerando V. m. esto, este santo tribunal me sea amparo y defensa contra la enemistad mortal que me tienen las personas que he dicho, que han pretendido y pretenden con calumnias ejecutar su ánimo en mí por medio de un tribunal tan santo y tan justo como éste es ...[53]

Y en una segunda confesión se allana y reconoce la «temeridad» y los posibles inconvenientes de sus opiniones.[54] Ante el Gran Inquisidor Quiroga, en Toledo el 3 de febrero de 1584, no oirá sino una leve reprehensión.

No así entre sus correligionarios, incluso de su propia orden, cuyo rencor no disminuye —como el de Fray Lorenzo de Villavicencio, agustino, que le escribe en una carta: «V. P. deje las cosas de la orden, aunque estén en peor estado del que ahora tienen, trate de su cátedra, y deje de tomar a su cargo el remedio de las tiranías».[55]

Opresiones y contradicciones que Fray Luis no podría tan fácilmente apartar, ni siquiera cuando se consagraba como poeta a la adaptación de modelos griegos y latinos. La convergencia de las culturas, en el fondo, y de los modelos ideológicos, como la de las épocas históricas, tiene sus límites.

(1978)

52. *Ibid.*, p. 35.
53. *Ibid.*, p. 112.
54. Véase *ibid.*, pp. 182-183.
55. *Ibid.*, p. 278.

# LOS PLEITOS EXTREMEÑOS DE MATEO ALEMÁN

> ¿Quién ha de creer haya en el mundo juez tan malo y descompuesto y desvergonzado —que tal sería el que tal hiciese— que rompa la ley y le doble la vara un monte de oro?
>
> *Guzmán de Alfarache*, I, 1, i

## SEVILLA, 1580-1582

Debo al azar, que tan escasamente favoreció al autor del *Guzmán de Alfarache,* y a la muy oportuna ayuda del subdirector del Archivo General de Simancas, don Ángel de la Plaza, el haber hallado en ese archivo dos expedientes de Hacienda que proyectan extraña y nueva luz sobre un episodio desconocido de la vida de Mateo Alemán. Arrancan ambos pleitos de unas quejas dirigidas al Consejo de Hacienda de Felipe II a consecuencia de la actividad que en 1583 Mateo Alemán desarrolla como juez de comisión en Extremadura.

Tan diversas son las profesiones de Mateo Alemán como sus esperanzas defraudadas. Los expedientes de Simancas vienen ahora a exhumar un aspecto inédito de su existencia aventurera: el de Mateo Alemán jurista. Afán que apenas dejaba entrever el hecho de que pocos años antes, en 1580, el escritor sevillano se había matriculado en la Facultad de Leyes de la Universidad de Maese Rodrigo. Su breve experiencia de la Justicia aunará, según veremos más adelante, el frenesí del triunfo y la amargura del fracaso. Pocos documentos habrán puesto tan enigmáticamente de relieve la situación de un español del primer Siglo de Oro que vive radicalmente distanciado de la sociedad a que pertenece.

Contribuyen estos datos a disipar una de las dudas que suscitaba el cuadro biográfico trazado hace más de medio siglo por Rodríguez Marín. El discurso de recepción en la Academia de don Francisco, verdadera proeza de investigación, que desde entonces ha servido de base para cuantas semblanzas se han compuesto del hombre Mateo Alemán,[1] no ofrecía seguridades sobre los años transcurridos entre la primera etapa sevillana de nuestro novelista y su traslado a la Corte para desempeñar el oficio de contador de resultas. O sea, entre 1582 y 1586.[2] Laguna en que viene a inscribirse su aventura extremeña. Alemán, como luego se comprobará, se encuentra en Llerena durante la primavera de 1583 y llega a Madrid —no muy a su sabor— durante el otoño del mismo año. Lo probable es que algunos meses después principiase su labor de contador.[3]

Volviendo atrás, los documentos de que disponía Rodríguez Marín sí nos indican que Alemán, después de haber abandonado la medicina, se consagra en su ciudad natal, sin ningún éxito, a negocios de diversa índole y escasa monta. El fracaso de este género de existencia lo marcan rotundamente los meses pasados en la Cárcel Real de Sevilla entre octubre y diciembre de 1580. Ese mismo año, no obstante, empieza para él una tercera carrera. Mateo Alemán, jamás falto de recursos, se matricula en la Universidad hispalense el 2 de enero de 1580. Esta vez para estudiar leyes. Incansable, hastiado quizá del mundo de los negociantes y oportunistas sevillanos, e inclinado, a pesar de todo, al estudio, Alemán, a los treinta y dos años, vuelve a las aulas que había frecuentado dieciséis años antes como aprendiz de médico. No cabe duda de que se trata de un momento decisivo, de un último esfuerzo por rehacer su vida y hallar un oficio apropiado a sus capacidades y ambiciones.[4]

Pero no suele ser sencillo ni rápido un cambio tan brusco de camino. En octubre de 1580 unas deudas dan con él en la cárcel.

1. Véase *Discursos leídos ante la Real Academia Española en la recepción pública del Excmo. Sr. don Francisco Rodríguez Marín el día 27 de octubre de 1907*, Madrid, 1907; obra que vulgariza amenamente el libro de Guzmán Álvarez, *Mateo Alemán*, «Colección Austral», Buenos Aires, 1953.

2. Véase Rodríguez Marín, *op. cit.*, pp. 18-20.

3. Lo cual corroboraría la conocida frase del alférez Luis de Valdés acerca de los «casi veinte años» dedicados por Mateo Alemán a su oficio de contador. Testimonio escrito probablemente en 1604.

4. Véanse Rodríguez Marín, *op. cit.*, pp. 18-19, y *Documentos referentes a Mateo Alemán y a sus deudos más cercanos*, Madrid, 1933, pp. 21-25.

«Tras esto —supone Joaquín Saura Falomir—, ya Sevilla le resulta incómoda.» [5] Su descorazonamiento queda probado por las informaciones que hace en 1582 para pasar a las Indias, sin suerte alguna. A pesar de las múltiples falsedades que pronuncian sus testigos, se malogra este primer conato de traslado a México. Durante muchos años le será vedada la esperanza americana, seguramente porque desciende de aquel Alemán, judío, conocido por «Poca sangre», que el Santo Oficio había quemado *vivo* no mucho después de haberse establecido a orillas del Guadalquivir.[6] Sólo en 1607 le será concedida la indispensable cédula real, habiendo tenido para ello que sobornar a Pedro de Ledesma, secretario del Consejo de Indias, a quien hizo donación de las casas que a la sazón poseía en Madrid.[7]

Y he aquí que en 1583 la fortuna por fin le sonríe y una vida nueva se abre ante él. Lo que he llamado la tercera carrera de Mateo Alemán le brinda una oportunidad espléndida. ¡Cuáles no serían su sorpresa y su satisfacción! Alemán se sentirá, en realidad, poco menos que embriagado por su cargo y como dominado por un afán de prepotencia y de revancha. Es lo que el segundo pleito de Simancas, especialmente, nos da a entender.

Es nombrado juez de comisión del rey, puesto circunscrito por su carácter especial y temporario, pero acompañado de todas las dignidades del rango. Los documentos que se leerán a continuación hablan del «señor Mateo Alemán», del «ilustre señor», etc. Términos que en vano buscaríamos en documentos pertenecientes a etapas posteriores de su vida. Será el cargo más importante de su existencia y su mayor encumbramiento en la vida social. Escuchemos a Guzmán de Alfarache, que nos explicará hasta dónde llega la autoridad de un juez:

> No sienten lo que sientes ni padecen lo que tú; son dioses de la tierra. Vanse a su casa, donde son servidos, por la calle adorados, por todo el pueblo temidos. ¿Qué piensas que se les da de nada? En su mano tienen poder para salvarte o condenarte.[8]

5. Joaquín Saura Falomir, Prólogo a *Guzmán de Alfarache*, Madrid, 1953, vol. I, p. 12.
6. Véase Fidel Fita, «Historia hebrea», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, XVI (1890), p. 560.
7. Véase Rodríguez Marín, *Documentos ...*, p. 52.
8. *Guzmán de Alfarache*, II, 2, iii.

Conceptos que cuadran perfectamente con la conducta de Mateo Alemán en Extremadura.

## Llerena, 1583

En abril de 1583, y probablemente algunas semanas antes, se encuentra el ilustrísimo señor Mateo Alemán, juez de comisión, en Llerena, villa amurallada, blanca y episcopal; y un día floreciente, según lo patentiza todavía hoy su Plaza Mayor, tan amplia como engalanada y armoniosa. Se aleja poco Alemán de su ciudad natal (Llerena se halla exactamente al norte de Sevilla, camino de Mérida) y al mismo tiempo se aproxima a la tierra donde vivió largos años su padre, Jerez de los Caballeros. La comisión que lleva le obliga a «liquidar y averiguar lo que resta debiendo a su Majestad Miguel Gutiérrez, tesorero que fue de las alcabalas de la villa de Usagre [a veinte kilómetros de Llerena] y otros partidos ...».

Habían muerto, sin entregar al rey todo el dinero que debían, tanto el tesorero Miguel Gutiérrez como el administrador de la hacienda de sus fiadores, Pedro Rodríguez de la Cilla. Alemán tuvo por necesario proceder contra los herederos de éste. Puede deducirse que así empezaron las disputas y los litigios, lo mismo del título del primer expediente que se conserva en Simancas («Proceso hecho por matheo aleman juez mero y realtor de su m$^{d}$ —contra— los hijos y herederos de pero rodriguez de la çilla depositario y administrador que fue de los bienes de los fiadores de miguel gutierrez thess$^{o}$ que fue de llerena, y otros partidos — y contra xpoual de padilla, curador de los dichos menores — y juan de ssocto procurador ...)[9] que de un testimonio firmado por el escribano de Mateo Alemán, que no parece ser dirigido al Consejo de Hacienda (copio solamente el comienzo):

> Yo josepe garcia Escriuano de su M$^{g}$ y de la comision que el ylustre señor mateo aleman Juez de s mg$^{d}$ tiene para liquidar y aueriguar lo que rresta deuiendo a su mg$^{d}$ miguel gutierrez tesorero que fue de las alcabalas de la V$^{a}$ de Usagre y otros partidos y tomar quentas a los depositarios de sus bienes y de sus fiado-

9. Archivo de Simancas, expedientes de Hacienda, leg. 767, n.º 4. El pleito tiene 84 folios.

> res y cobrar los alcanzes dellos y hazer lo demás contenido en la comision de s mg[d] y senores sus contadores mayores de quentas que para ello tiene la que me rrefiero. Y vz[o] que soy de la villa de azuaga doy fee y verdadero testim[o] a los señores quel presente vieren que por el dho señor juez sea procedido contra los bienes y hijos y herederos de Pero rodriguez de la cilla escriu[o] difunto vz[o] que fue desta ui[a] juez de comision criado para tomar las dhas quentas y administrar los dhos bienes en la villa de Usagre criado por don fadrique portocarrero gouernador que fue desta prouinçia con diez rreales de sal[o] cada un dia con que no lleuase derechos de la Escritura y autos que hiziese como tal escriu[o] como parece por la dha comision presentada ante el dho senor juez por xpoual de padilla vz[o] desta uilla de llerena como tutor y curador de los menores hijos del dho P[o] rr[z] ...[10]

Corriente y anodina parece por ahora la cuestión, así como probablemente justificadas las medidas propuestas por nuestro juez. Pero todo lo que sigue nos hace sospechar que el modo de proceder de Mateo Alemán sería, desde un principio, imprudente, severo y tal vez abusivo. Ello es que la parte contraria se consideró lo suficientemente perjudicada como para elevar el pleito hasta los contadores mayores del Consejo de Hacienda de Felipe II. Juan de Soto, procurador de número de la provincia de León, partido de la villa de Llerena, «... y como cabçionero de xpoual de padilla y de la dicha ui[a]», se presenta por carta ante su majestad en grado de apelación, nulidad y agravio, en contra de Mateo Alemán, el cual «... me condenó en ciertos mrs. para una camara y gastos de justicia y ciertos salarios y costas no pudiendolo ni deuiendolo hazer por no ser como no lo es competente para conoçer en esta causa ...», sino para «... tan solam[te] tomar las q[tas] y cobrar los alcances ...».[11] Cristóbal de Padilla, yerno de Rodríguez de la Cilla y tutor de sus hijos, otorga poder en Llerena, el 3 de mayo, a un tal Ortega Rosa. El cual dirige, el 8 de mayo, la siguiente carta a los «muy poderosos señores del Consejo»:

10. *Ibid.*, f. 3. Pido la benevolencia del lector hacia los errores contenidos en estas primeras copias, hechas contra el reloj en Simancas por quien, a diferencia de Mateo Alemán, según cuenta en su *Ortografía española*, no acaba de leer con facilidad «no sólo en el molde, mas en la procesada, por oscura y trabada que fuese ...» (México, 1609, f. 10 v.°).

11. *Ibid.*, f. 5,

> Ortega Rosa en nm$^{e}$ de xtobal de padilla curador de los menores hijos y herederos de p$^{o}$ rrodriguez de la cilla v$^{o}$ de la villa de llerena me presento ante v. a. en grado de apel$^{on}$ nulidad y agrabio o como mexor ... lugar aya de cierta sentençia y quentas y alcanze que mateo aleman vro juez de comision en aquel partido sobre lo tocante al thesorero miguel gutierrez contra el dho mi parte y sus menores por la qual en efeto debiendo de passar en quenta a los dhos menores los salarios que el dho pedro rrodriguez ubo de auer de diez rreales cada dia y otras partidas abiendole tomado quenta el gobernador de lo susodho el dho juez no podia tornar a tomar la dha quenta en lo cual todos los dhos menores y el dho su curador fueron agrabiados y sin embargo desto les hizo alcanze de treinta y un mill y çiento y setenta y çinco marabedis los que les m$^{o}$ depositar en poder de jhoan de portillo y sin embargo de la apel$^{on}$ le excuso segun mas largo se contiene en este poder y testimonio que presento lo cual todo digo ser ninguno ynjusto y de rebocar por lo que del prozeso resulta y protesto alegar en la prosecuçión de la causa a v. a. sup$^{co}$ me rreciba en el dho grado o en qualquier dellos mandando dar su prouision citatoria y compulsoria para que el scriu$^{o}$ de la causa ynbie ante v. a. el proçeso y quentas orreginalmente como antel paso porque hay muchas escrituras y cartas de pago que conbiene a los dhos menores que se bean oreginalm$^{te}$ ...[12]

Las peticiones que se acaban de leer tuvieron por consecuencia una carta del Rey a Mateo Alemán, firmada por él y escrita por el secretario de cámara Martín de Pradeda, el 4 de junio de 1583. En ella se piden explicaciones y se exige el envío del proceso original:

> Don Phelippe Por la graçia de Dios Rey de castilla de leon de aragon ... etc. Matheo aleman que por espeçial comisión nra estays tomando quentas a los depositarios y administradores de los vienes de miguel gutierrez nro thess$^{o}$ que fue de la prouincia de leon y otros partidos / y de los de sus fiadores / saued que por parte de Juan de soto procurador del numero de la prouinçia de leon partido de la Villa de llerena por lo que le toca y como cauçionero de xpoval de padilla vezino de la dicha villa / se presento ante nros contadores mayores de quentas una petiçion firmada de su nombre y çierto testimonio signado de scriuano publico Por la qual se presento en grado de apelaçion nulidad y agrauio / O como mejor podia y de derecho deuia de dos sentençias por uos contra el dadas

12. *Ibid.*, f. 1.

y pronunçiadas por las quales les auiades condenado en çiertos mrs aplicados a nra camara y gastos de Justiçia y en salarios y costas no pudiendo ni deuiendo lo haçer por no ser Juez competente para conoçer de la causa mas de tan solamente tomar las dichas quentas y cobrar los alcançes dellas / y nos supp$^{co}$ le mandasemos resçiuir en qualquiera de los dichos grados y se le diese nra compulsoria para que se truxese ante nos el proçeso oreginal del dicho pleyto / o que sobrello proueyesemos como fuese nra merced lo qual visto por los dichos nros Contadores mayores de quentas y el dicho Testimonio que aqui se hace minçion fue acordado deuiamos Mandar dar esta nra carta para uos y nos tuuimos lo por uien y os mandamos que dentro de quinçe dias despues que con ella fueredes requerido por parte del dicho Juan de Soto ymbieis ante ellos relacion cierta y verdadera firmada de Vro nombre de lo que en el dho negocio uiueredes hecho a poder del secretario imfraescripto para que visto se prouea sobre ella Justicia y no hareys cosa en contrario so pena de la nra mrd y de diez mill mrs para nra camara so la qual dha pena mandamos a qualquier escriu$^{o}$ que para esto fuere llamado lea y notifique esta nra carta y de al que se la mostrare testim$^{o}$ sig$^{do}$ con sig$^{no}$ de la notificaçion della porque nos sepamos como se cumple nro mandado Dada en m$^{d}$ A quatro dias del mes de Junio de mill y quis$^{o}$ y ochenta y tres años.[13]

Este mandado, o casi conminación, del Rey suscita pocos días después —el 23 de junio— la respuesta, o casi defensa, de Mateo Alemán. Transcribo a continuación el texto, creo que autógrafo,[14] del escritor, entre cuyas obras figurará una *Ortografía española.* (¿Adviértense en la escritura algunos andalucismos?) En él aparece Mateo Alemán representando, con toda seriedad, su papel jurídico.

13. *Ibid.*, s. f.

14. La firma de Mateo Alemán a lo largo de estos dos pleitos, en primer lugar, coincide con la que reproduce Rodríguez Marín en sus *Documentos ...*, pp. 16, 18 y 28, y que yo he tenido ocasión de ver en el Archivo de Protocolos de Madrid. Sin duda se trata, pues, del novelista. La «relación» copiada, en segundo término, parece ser de la misma mano que la firma, como muestra sobre todo el modo de escribir «Matheo Aleman» al principio de aquélla.

## La relación de Mateo Alemán

muy P$^{o}$ señor

Mattheo Aleman a quien .V. alt$^{a}$ cometio las q$^{tas}$ de los fiadores del tesor$^{o}$ Mig'l gutierrez en cumplim$^{to}$ de una Real prouision q' de parte de .v. alt$^{a}$ me notifico fran$^{co}$ garcia esc$^{o}$ de mi comission en dies y ocho dias deste mes de Junio en q' se me manda embie el processo original fecho q$^{a}$ Ju$^{o}$ de soto procurador de causas y otro Junta$^{te}$ con el q' el dho Ju$^{o}$ de soto fue cabcionero de xpoval de padilla tutor de los menores hijos de p$^{o}$ rrodriguez de la cilla administrador q' fue de los bienes de los dhos fiadores y q' Informe a .v. alt$^{a}$ de lo q' en el cazo pasa digo q' en cumplim$^{to}$ de mi comission pa tomar las dhas q$^{tas}$ se notifico a xpoval de padilla yerno del dho p$^{o}$ rrodriguez de la cilla q' pareciese ante mi el dla p$^{te}$ de los dhos menores a dar razon con relacion verdadera del cargo y datta de los bienes q' parecieron auer q'dado del dho su suegro entre los quales eran unas casas donde el dho xpoval de padilla estaua a el qual recebi Juram$^{to}$ para q' declarase q' bienes avian q'dado del dho su suegro muebles y raises y auiendo prometido de dezir uerdad Juro ciertas poseciones y nego los muebles diziendo no saber de otra coza. y siendole preguntado si q'do por tutor de los menores hijos del dho su suegro respondio llanam$^{te}$ q' no y satisfizo a las mas preguntas que le fueron preguntadas y siempre con animo perjuro negando la dha tutela lo uno porq' no lo pudiese obligar a los autos lo otro por negar los muebles pretendiendo q' auiendo || f. 8 v$^{o}$. declarado solas las posesciones raizes aunq' a los dhos menores se les hiziese alq$^{e}$ no se pudiese cobrar porq' nadie querria comprar las tales posesciones y asi se q'darian con el dho alq$^{e}$ /. y constandome su malicia le mande q' dentro de cierto term$^{o}$ escribiese ante mi el Inuent$^{o}$ q' se hizo de los bienes del dho su suegro el qual por no lo auer q'rido hazer lo prendi hasta que ju$^{o}$ de soto procurador en su nombre se presento ante mi con un poder otorgado dos meses antes que esto pasase el qual otorgo xpoval de padilla como tutor y curador de los dhos menores pa q' el dho Ju$^{o}$ de soto en su n$^{e}$ siguiese sus causas e pleitos e Juntam$^{te}$ presento un Inuent$^{o}$ de muchas posesciones y muebles q' del dho p$^{o}$ rrodriguez auian q'dado de los quales recabdos consto llanam$^{te}$ averse el dho xpoval de padilla por Interesce ajeno y de sus menores perjurado pues por el poder parecia el uso de la tutela y por el Inuent$^{o}$ auer q'dado

los bienes muebles q' el auia negado no obstante q' para lo de la tutela yo tenia ya en el pleito presentado cierto testim$^{o}$ de ju$^{o}$ luis esc$^{o}$ de la uilla de llerena en q' como tal tutor auia el dho xpoval de padilla hecho cierto arendam$^{to}$ de unas cazas.

el procurador ju$^{o}$ de soto despues q' estos recabdos fueron por su p$^{te}$ presentados entendiendo el daño q' pudiera resultar a su p$^{te}$ del perjuro con consentim$^{to}$ y acuerdo del dho xpoval de padilla pidio el dho poder q' auia presentado a el escri$^{o}$ de la causa diziendo q'rer poner a el pie çierta substitucion con el qual engaño se lo tomo y le dio otro poder fecho el propio dia de la presentacion / lo qual por mi uisto hecha la Informacion lo quisiera prender por el delito y se ausento retraiendose a la Iglesia por algunos dias en los quales fui procediendo contra el por editos — despues de todo lo qual represento ante mi en la uilla de usagre donde la causa fulminada acompañado con el l$^{do}$ pega q' llame pa el efeto fue condenado en ciertas penas q' constaran de la sent$^{a}$, porq' de los autos del processo y confision de Ju$^{o}$ de soto resultaua culpa del dho xpoval de padilla lo cite pa q' pareciese ante mi y no queriendolo hazer embio a ju$^{o}$ de soto q' fuese su cabcionero con el qual y las diligencias necesarias fue Juntam$^{te}$ sentenciado como constara de los autos del processo q' originalm$^{te}$ embio a .v. alt.$^{a}$.

y porqu' en el dho pleito los recabdos y papeles tocantes a las q$^{tas}$ del dho xpoval || f. 9 de padilla por ser lo uno de lo otro dependiente satisfaziendo los agrauios q' en las dhas q$^{tas}$ alega digo que

los salarios no se le pasaron en q$^{ta}$ asi por no mostrar recabdos de Juez que se los pudiese nombrar como por auer sido exceciuos y casi a este respeto ta'to el cargo como la data y costas como principal y supuesto q' .v. alt$^{a}$ mando a don fadriq' nombrase adm$^{or}$ no se entendia tanta costa ya si .v. alt$^{a}$ se lo manda q' sea con un muy moderado salario por una provision q' .v. alt$^{a}$ me embio los dias pasados y es muy justo q' los salarios sea' muy moderados en este caso porq' aunq' la deuda es mucha la administracion es poca y por el solo Interese del prouecho del t$^{o}$ y ceuada ay aqui muchas personas q' lo tomaran a su cargo y q$^{do}$ este prouecho faltara con seis mill mrs en cada un año ay ombres deste lugar mucho mas abonados q' el dho p$^{o}$ rodriguez lo hizieran como lo haze cosme de lorencana siendo muy Rico hijodalgo y regidor desta villa a el qual solo se lo an dado cinq$^{ta}$ ducados por año y los mismos tuuo Ju$^{o}$ diente de porras adm$^{or}$ su antecessor y para hazer los gastos q' hizo

en buscar y pagar quien visitase y rentase las tierras no auia de lleuar los salarios que lleuo pues siendo tan sin moderacion avia de excuzar en la hazienda personajes q' pudiera suplir con el suyo — y asi no me parecio pasalle por dos meses lo q' otros de tanta calidad y suficiencia no ganaron en un año siendo uno mismo el trabajo particularm$^{te}$ q' e sido Informado de los agrauios y daños q' en esta hazienda hizo de los quales por el transcurso del tiempo solo q'da memoria y asi en los peones y otros gastos q' pretende dizen la p$^{te}$ de los fiadores q' no se le deuen pasar porq' es publico y notorio auer sido sus propios criados con quien embiaua fuera deste lugar el trigo y ceuada q' cobraua y q' no gasto tales dineros y el q' una ves en una coza no dize .vdad siempre se puede presumir del q' no la dize en los trojasgos q' pide y dize aver pagado ay muchas euidiencias de lo contrario y por mucho n$^{o}$ de testigos y el mismo señor de la caza en q' alega aver recogido el dho t$^{o}$ y ceuada pues todos dizen q' tal trigo no se entrego en esta villa ni fue necess$^{o}$ porq' en aquella sazon tenia su ultimo valor y si lo entregara fuera por su propio Interese por aprouecharse del como se aprouecho lleuandolo a la uilla de llerena y otras partes donde se paga || fol. 9 v.$^{o}$ uan las leguas y no se hallaua a comprar y la carta de pago que dize tener del dho trojasgo declara la misma parte no pasar tal coza porq' la uerdad es q' el dho p$^{o}$ rodrig$^{z}$ le dijo por algunos beneficios q' de su caza auia recebido se los q'ria remunerar q' le diese una carta de pago de cien rreales por rrazon de los dhos trojazgos q' si el g$^{or}$ se los recibiese en q$^{ta}$ el se los pagaria y con esta cautela confiesa auerle dado la dha carta de p$^{o}$ en confianca de todo lo qual siendo necess$^{o}$ se podra hazer Infor$^{on}$ bastante q$^{do}$ todo esto cesara no se le devia pasar en q$^{ta}$ los dhos trojasgos porque la caza mejor de abitacion en este pueblo no renta doze ducados en todo un año pues por la ocupacion de la persona q' rrenta las tierras parece' auer sido treinta dias y si en ellos el dho trigo se recogio y vendio como es cosa de creer valiendo las cazas tan baratas pagase por dos solas trojes en que pudieron caber doz$^{as}$ y setenta fanegas de t$^{o}$ y ceuada q' parece auer cobrado por la dha q$^{ta}$ por solo un mes cien reales q' agora y siempre se hallarian por menos de ueinte q$^{do}$ fuera necess$^{o}$ alquilallas y en los dies y ocho mill ms q'da por su descargo dever al$^{o}$ de la torre de resto de cierta obligacion de quantia de cinq$^{ta}$ y tres ducados y m$^{o}$ esta obligacion no consta della ni a quien se entregase ni la aya cobrado si solam$^{te}$ quatrocientos y v$^{te}$ y seis rreales q' por los libros

de ju$^{o}$ de portillo parece auer recebido y por no dar mas satisfacion se le haze cargo del resto — o haga la partida de su datta cierta pretende tambien ciertas costas pagadas a los capellanes de S$^{t}$ Ildefonso yo le pase en su q$^{ta}$ las que justamente hizo y fueron por el L$^{do}$ cabeca pasadas y asi consta de su parecer a el fin del dho pleito q' con los mas papeles y recabdos desta q$^{ta}$ embio al tribunal de .v. alt$^{a}$.

Ultimam$^{te}$ pretende la p$^{te}$ de los dhos menores q' de los mill y q$^{os}$ noventa y ocho marauedis q' migl flores morisco deuia por la renta de un año de las cazas en que biuio que eran de bar$^{m}$ sanchez turrado contador cuya cobranca o rrazon della fue a cargo del dho p$^{o}$ rodrigz de la cilla se le bajen y disquenten los mill trez$^{os}$ y ueinte y seis ms dellos diziendo auerse gastado || f. 10 en ciertos reparos y se remite a los papeles de los quales no consta tal si solo doz$^{os}$ y quarenta y seis mars. dellos le hize disq$^{to}$ porque los dhos recabdos no tienen fuerca para mas.

en lo q' alega averse estas q$^{tas}$ ya tomado por el g$^{or}$ don fadriq' esto no haze al caso porq' el alq$^{e}$ estaua errado y las q$^{tas}$ juntam$^{te}$ las quales siempre q' pareciere yerro tienen lugar de restitucion y mas la p$^{te}$ de .v. alt$^{a}$.

Las causas q' .v.a alt$^{a}$ me manda dar con las dhas y las rrazones que e tenido para ello saluo en todo el mejor parecer de .v. alt$^{a}$ q' lo tengo por el mas acertado cuyo muy alto y p$^{o}$ estado y vida nro s$^{or}$ augmente como todos los suyos deseamos en la villa de Usagre y de Junio 23 de 1583 años —.

Muy P$^{o}$ señor
Criado de .v. alt$^{a}$
Mattheo Aleman [15]

## AL MARGEN DE LA JUSTICIA ESTABLECIDA

¿Qué móviles guiaron el comportamiento de Mateo Alemán en Extremadura? Abordemos una cuestión que, por lo pronto, se nos aparece tan enigmática como sugestiva.

Lo probable es que Alemán se mostrase desde un principio severo, intransigente, irritable. No poseía el secreto de tener toda

15. *Ibid.*, ff. 8-10.

la razón sin hacerse enemigo de muchos, o el de administrar la justicia sin desencadenar más injusticias. Aún más seguros estamos de que, más adelante, llevado por el curso de los acontecimientos, Alemán se extralimitó y abusó de la autoridad correspondiente a su cargo. Tres factores conducen a suponerlo. El hecho, en primer término, de que un puñado de hombres, avecindados en un lugar relativamente modesto de Extremadura, se sintiesen tan ofendidos y perjudicados como para enfrentarse con un representante del Consejo de Hacienda, sin temor a los resultados, y para apelar directamente al Rey. La severidad, en segundo lugar, del orden real. Y el escándalo, por último, que originó la conducta posterior de nuestro juez de comisión —objeto de un segundo pleito (que pediría otro artículo). Conducta que motivaría su encarcelamiento en Mérida y finalmente en Madrid.

Se leerá al final de este ensayo un breve extracto del segundo pleito, donde se narra la hazaña más sorprendente de nuestro novelista: la de haber, primero, *soltado los presos* que se encontraban en la Cárcel Real de Usagre; y, luego, hecho una verdadera furia, haber *detenido* en esa cárcel, ya vacía, al *alguacil* de la provincia de León y al *alcaide* de la misma.

Ninguna perspectiva, ninguna explicación, puede abarcar de manera excluyente la compleja psicología del autor del *Guzmán de Alfarache*. No deben el historiador ni el biógrafo adjudicarse una claridad que las acciones humanas raras veces revelan. Conviene, por lo contrario, asediar el tema bajo estudio desde varias direcciones.

¿Trátase de barrabasadas juveniles? No olvidemos que Mateo Alemán a la sazón contaba casi treinta y seis años. ¿Afán de poder, espíritu de desquite o de resentimiento, en vista de sus desgracias anteriores? Puede esta interpretación encerrar algo de la verdad; pero no toda. El atropello de Usagre tiene también un cariz arbitrario y como desinteresado. ¿Un carácter violento, iracundo, pletórico de altibajos y caprichos? Observación al parecer cierta, y no tan adversa a nuestro escritor como podría pensarse. La relación que existiría entre el primer pleito y el segundo es, en efecto, el primer problema que se nos plantea. No creo que tal relación pueda descartarse. Y, si intentamos no ser demasiado rigurosos —tal vez menos que el propio Mateo Alemán—, vislumbramos que, en el mejor de los casos, la aventura de Usagre sería el fruto de las expe-

riencias padecidas previamente por el juez de comisión: de su contacto con tanto negocio turbio, tantas cuentas postizas, tanto procurador astuto, como aquel Juan de Soto que frecuentaba iglesias para eludir prisiones. De ahí aquel como manotazo que da Alemán, impaciente o repugnado, al cabo de varias semanas en medio de esa gentuza.

Por añadidura, y sin menoscabo de lo dicho, si abrimos un poco el compás de nuestra perspectiva, se nos ofrece la posibilidad de que los excesos de Mateo Alemán compongan un caso interesantísimo. El del juez que cree acaso en la justicia pura —la verdadera, la absoluta o la futura— pero no en la Justicia tan imperfecta de los hombres. Todo sucede como si Mateo Alemán se hubiese visto obligado, o a despilfarrar la autoridad de que disponía, o a acatar un sistema jurídico que aborrecía. El echar en la cárcel al alguacil mayor de la villa y prender al mismo alcaide, o sea, el ofender y odiar tan abiertamente a sus colegas, ¿no equivale a dimitir voluntariamente de su cargo?

## El hijo de converso y de italiana

Recordemos la situación originaria en que tuvo que encauzarse la vida de Mateo Alemán. Era, por una parte, converso —nieto de uno de los judíos sevillanos que la primera Inquisición había sometido al último suplicio. Su madre, Juana del Nero, por otra parte, pertenecía a una de las numerosas familias —casi sociedades— florentinas que habían acudido a Sevilla con ánimo de aprovechar la extraordinaria coyuntura económica que aquella ciudad, tras el descubrimiento de América, ofrecía a los mercaderes de Europa. La expulsión de los judíos hizo posible que los mercaderes y banqueros italianos, precisamente, tan avezados en el comercio internacional, y exentos, a diferencia de los españoles, de toda prevención en contra suya, intentasen ocupar el puesto que los financieros hebreos habían dejado vacante. Hubo una notable, y notoria, colaboración —hasta hoy mal estudiada— entre conversos e italianos.

Una hermana de Alonso de Espinosa, perteneciente, según Ramón Carande, a una familia de banqueros judíos conversos de Sevilla, se casó con Alonso Nelli y dio a luz a Fabio Nelli, el financiero

ilustre.[16] El propio Cristóbal Colón, en Lisboa, en Sevilla, o en Granada, no debió poco al apoyo material e imaginativo de compatriotas y conversos, como es bien sabido. En diversos países ocurrió otro tanto, que el italiano trabajó con el judío o descendiente de judío, o rivalizó con él, o acabó ocupando su puesto. En Amberes, a mediados del siglo XVI, cuenta J. Denucé que Giancarlo Affaitadi fue asociado de los Frescobaldi y de Diego Mendes: «les relations de Jean-Charles avec les Nouveaux Chrétiens furent durables et témoignent d'une extrême indépendance à cette époque d'ébranlement de la vie morale et spirituelle».[17] Affaitadi y Mendes tuvieron numerosos colaboradores judíos o conversos —Loys Fernandes, Ruy Perus, Diego de Camergo, Emanuel Sarano, Gabriel de Negro, Alonso de Torris, Jorge Vixorda—, lo cual sorprende a Denucé tanto menos cuanto que luego ocurrirá lo mismo en España —«notamment à l'époque du président marquis de Poza [presidente del Consejo de Hacienda, a quien Alemán dedicará la Primera parte de su *Guzmán de Alfarache*]; en 1605 ... il fut même question de donner licence a dix mille Juifs de s'établir en Espagne, pour aider les finances du roi Philippe III».[18] Siglos atrás, en Inglaterra, los Bardi llegaron en momento oportuno, poco antes de la expulsión de los hebreos por el rey Eduardo; y los Peruzzi, que llegaron poco después de iniciarse el siglo XIV, se convirtieron en prestamistas de la Corona.[19] Asimismo, unos lombardos se instalaron en Nantes durante el siglo XIII; y comenta J. Mathorez: «il est probable qu'ils prirent

16. Véase Ramón Carande, *Carlos V y sus banqueros*, Madrid, 1943, vol. I, p. 199.

17. Véase Jean Denucé, *Inventaire des Affaitadi, banquiers italiens à Anvers de l'année 1568*, Amberes, 1934, p. 8: «las relaciones de Jean-Charles con los cristianos nuevos fueron duraderas y atestiguan una independencia extrema en esta época de conmoción de la vida moral y espiritual».

18. *Ibid.*, p. 23: «particularmente en la época del marqués de Poza; en 1605 ... incluso se trató de otorgar licencia a diez mil judíos para establecerse en España, para reforzar las finanzas del Rey Felipe III». Como contador de resultas, Alemán será subordinado de don Francisco de Rojas, tercer marqués de Poza, a quien queda dedicado el *Guzmán*. Varios parientes del primer marqués de Poza, don Juan de Rojas, salieron en el auto de fe de Valladolid de 1559: su hijo, Pedro Sarmiento de Rojas; y doña Ana Henríquez de Rojas.

19. Véase Armando Sapori, *La crisi delle compagnie mercantili dei Bardi e dei Peruzzi*, Florencia, 1926, pp. 8 ss.

la place des Juifs que le duc Jean II, dit le Roux, avait expulsés de Bretagne en 1240».[20]

¿Cómo es que no se ha reparado en que la madre de Mateo Alemán se llamaba Juana del Nero y que por lo tanto nuestro novelista era, en cuanto a sus orígenes, medio italiano? Sólo una extraña distracción, o un torcido sentido del patriotismo, puede causar semejante omisión. El nombre justo de la madre podía, sin ir más lejos, colegirse fácilmente de los documentos y las firmas reproducidas por Rodríguez Marín en sus *Documentos* —según yo pude comprobar, viendo los originales. El apellido se escribía todo seguido, «delnero», con una *l* cuyo lazo podría interpretarse como una *e*.

Lo curioso del caso es que Rodríguez Marín hace hincapié en la amistad que Alemán sostuvo con un primo hermano suyo, Juan Bautista del Rosso, hijo de Lorenzo del Rosso, florentino, que intervino en los negocios del rico comerciante Jácome Botti. Lorenzo contrajo matrimonio —cito a Rodríguez Marín— con Agustina «de Enero, tía de Mateo Alemán, hermana de su madre ... Muerto Lorenzo, aquél [Juan Bautista del Rosso], que se había adiestrado en los negocios, no sólo en su casa, sino también en la del rico mercader Nerozo del Nero, florentino igualmente, quedó en posesión de un más que mediano caudal y con buena aptitud para acrecentarlo».[21] Sabemos que Lorenzo del Rosso fue quien costeó en 1604, en Lisboa, la impresión del *San Antonio de Padua* de su primo, con miras sin duda, tratándose de un libro en apariencia devoto, al mercado de América. Y no son escasos los lectores a quienes ha asombrado la descripción de Florencia que ocupa unas felices páginas de la Segunda parte del *Guzmán* (II, 2, 1): «Cuando llegamos a vista della, fue tanta mi alegría, que no lo sabré decir ... Parecióme todo tal, que me dejó admirado». Los antepasados de Guzmán son «levantiscos» (levantinos), que «vinieron a residir a Génova» (I, 1, 1); y el argumento de la novela es, en lo que toca al autor, un retorno imaginario a sus orígenes maternos.

Disponemos de poca información acerca de los Del Nero de Sevilla. Sí tenemos noticias de una distinguida familia en Florencia,

20. Véase Jules Mathorez, *Les Italiens à Nantes et dans le pays Nantais*, Burdeos-París, 1913 (separata del *Bulletin Italien*, XIII, 1913), p. 1: «es probable que ocuparan el lugar de los judíos que el duque Jean II, apodado el Pelirrojo, había expulsado en 1240 de Bretaña».

21. Rodríguez Marín, *Discursos* ..., p. 28.

que ocupó puestos destacados. Francesco del Nero (1487-1563) fue tesorero general de Clemente VII y *cameriere* del duque Cosimo. Agostino del Nero (1504-1576), señor de Porcigliano, fue vicario de Pescia.[22] Senador famoso fue Carlo del Nero (1514-1600), comisario de Pistoia, cuya hija, Ginevra, casó con Giovanbatista Segni (descendiente de Bernardo Segni, el autor de las *Istorie fiorentine dall'anno MDXXVII*), y cuya nieta, Camilla, casó con un tal Andrea del Rosso.[23] Sin disputa, los Del Nero intervinieron activamente en la gran red internacional de agencias y factorías desplegadas por los grandes banqueros de Florencia. Les encontramos en Lyon durante los siglos XV y XVI,[24] en Constantinopla en 1471;[25] y en Valencia en 1428.[26] Efectivamente, los Del Nero ya trabajan en España durante el siglo XV, especialmente en Valladolid a fines de este siglo,[27] y en otras ciudades próximas a las ferias castellanas.

Más de una vez menciona Guicciardini en su *Embajada de España* a los Del Nero, con quienes contaba para que enviasen sus cartas a Florencia, desde Burgos o Valladolid, donde residía la Corte; hasta que escribe el 4 de mayo de 1512, desde Burgos a sus hermanos: «il modo a scrivere sarebbe dirizzarle a Roma a qualche mercatante, se di già la non è ora de' Franzesi; e non stare a bada di Niccolò del Nero [cabeza a la sazón de la agencia en Castilla] [28] che scrive di

22. Véase Domenico Maria Manni, *Il Senato fiorentino*, Florencia, 1771$^2$, p. 85.

23. Véanse *ibid.*, p. 85; y Bernardo Segni, *Istorie fiorentine dall'anno MDXXVII al MDLV*, ed. G. Gargani, Florencia, 1857, p. XVI.

24. Véase Marc Brésard, *Les Foires de Lyon aux XV$^e$ et XVI$^e$ siècles*, París, 1914, p. 283.

25. Véase Giuseppe Müller, *Documenti sulle Relazioni delle città toscane coll'oriente cristiano e coi turchi fine all'anno MDXXXI*, Florencia, 1879, pp. 215 y 528. Se trata de Bartolommeo del Nero, elegido cónsul en aquella ciudad (hijo de Bernardo y nieto de Simone).

26. Véase Giulia Camerani Marri, *I documenti commerciali del fondo diplomatico mediceo nell'Archivio di Stato di Firenze (1230-1492)*, Florencia, 1951, p. 41. Se trata asimismo de un Bartolommeo del Nero, que representa los intereses de Averardo de Medici.

27. Por ejemplo, leemos que al llegar Amerigo Vespucci a España, según Ida Masetti-Bencini y Mary Howard-Smith, «era circondato da compatriotti come i Del Nero di Valladolid, Bartolommeo Marchinni di Lisbona», etc.; véase «La vita di Amerigo Vespucci a Firenze», *Rivista delle Biblioteche e degli Archivi*, XIII (1902), p. 182.

28. Véase Francesco Guicciardini, *La Legazione di Spagna*, en *Opere inediti*, Florencia, 1864, vol. VI, p. 4, n. 1.

rado».[29] Y no sorprende advertir que los Del Nero, como tantos mercaderes florentinos —por ejemplo, Filippo Sassetti—,[30] se interesaron por las artes. Pertenecieron a la *Accademia degli Alterati* Tommaso del Nero, uno de sus fundadores en 1569, y Nero del Nero.[31] Andando los años, uno de los hijos de Agostino del Nero, recordado más arriba, llegó a ser barón de Porcigliano.[32] Pero en Sevilla no parece que miembros de esta familia desempeñaran cargos relevantes; y no sé a ciencia cierta si fueron, como Amerigo Vespucci, representantes del banco de los Medici. Lo probable es que ya se hallaran ahí antes del primer viaje de Colón y de la expulsión de los judíos; y que tuvieran la oportunidad de hacer frente a las

29. *Ibid.*, p. 59: «el modo de escribirme sería por mediación en Roma de algún mercader, si ya no es la hora de los franceses; y no estar a la espera de Niccolò Nero, que escribe muy de tarde en tarde». Véanse también pp. 4, 36, 138. Al parecer, eran varios, pues Guicciardini escribe acerca de «questi del Nero in Corte» (p. 4), o de «questi Neri» (p. 36).

30. Sobre Sassetti (que nace en 1540, estudia en Pisa, es académico y escritor en Florencia, se traslada en 1578 a España para la casa que abren allí los Capponi, y en 1583 sale para la India, desde la cual escribe admirables cartas a sus amigos, hasta su muerte en Goa en 1588), véase Stefano Ferrara, *Un mercante del secolo XVI, storico, difensore della Commedia di Dante e poeta, Filippo Sassetti*, Novara, 1906. En una carta desde España, de 1578, escribe (p. 35): «i medici e quasi tutti i legisti non sono se non cristiani nuovi, che vengono di giudeo ...».

31. Véase Michele Maylender, *Storia delle Accademie d'Italia*, Bolonia, 1926, vol. I, pp. 154-160. Como pequeño ejemplo de la confluencia o variedad de intereses a la que se refiere mi nota 32, véase la descripción de un terremoto, detallada y científica, en una «Lettera di Francesco del Nero a Niccolò Del Benino, sul terremoto di Pozzuolo ..., nel 1538», *Archivio Storico Italiano*, IX (1846), pp. 93-96.

32. Véase *Il Senato fiorentino*, p. 85. Sería probablemente el primer barón Francesco del Nero, hijo del senador Agostino. Lo es sin duda Alessandro del Nero (1586-1649). Aproximación, ésta, entre nobleza y comercio, que caracteriza la historia de Florencia, según explica Armando Sapori, *Studi di storia economica (secoli XIII-XIV-XV)*, Florencia, 1955, I, p. 582: los nobles de la ciudad y los burgueses se fueron mezclando, acentuando comunes intereses, como la riqueza, prácticas de tipo mercantil, y la búsqueda de los mismos signos exteriores —palacios y torres, honores y mecenazgos. No así en España, se nos dice. Sin embargo, en algunos casos los intereses comunes superaban las ideologías. Gonzalo Argote de Molina da cabida en su *Nobleza de Andalucía* (Sevilla, 1588) a varios apellidos genoveses, como los Grimaldi de Granada, y también algunos florentinos (los Achaiuoli y Martel, pp. 240, 258). Véase al respecto mi nota 33.

consecuencias de ambos acontecimientos.[33] (Juntos, los dos grupos formarán una incipiente clase media.)

En la confluencia de dos comunidades extrañas al cuerpo social en que existen, pues, nace y se educa Mateo Alemán. De ahí, en mayor o menor grado, el que su vida entera indique la mentalidad de quien juzga desde cierta distancia la sociedad que le rodea.

Otros judíos conversos utilizan el acceso a cargos de importancia para congraciarse con los poderosos y pasar a ser parte integrante de la contextura social española. Por ejemplo: ciertos inquisidores. Algunos luchan con «santa furia» y ansia de reforma. Acaso: Fray Bartolomé de las Casas.[34] Cuando Mateo Alemán, víctima de una injusticia que nunca se acaba, llega a ser uno de los «justos», malgasta de un golpe la oportunidad que se le brinda y se comporta con

33. Un Del Nero (nota 26) es factor de los Medici en Valencia; y en la Houghton Library de la Universidad de Harvard hay un libro, manuscrito, de contabilidad de Tommaso de Medici, entre 1576-1585 (Ms. Ital. 80), donde se apuntan cuentas de Leonardo del Nero, de 1579, y de Carlo del Nero, de 1581 (ff. 86, 87, 131, 132). De tal colaboración hay escasas pruebas en Sevilla.
La querencia de los Del Nero era más bien castellana. Pasando los años hay indicios de su presencia en Valladolid, Medina de Rioseco, Palencia, Madrid y Chinchón. En 1960 he tenido la buena fortuna de conocer a don Narciso del Nero, residente en Chinchón, viejo hidalgo a lo Pereda, que algo sabía de los avatares de la familia: no de antiguas alianzas con descendientes de judíos sino de una carta ejecutoria que conservaba como oro en paño. Entre otros cuadros tenía uno de Goya, al parecer retrato de una antepasada (es conocida la actividad del gran pintor en Chinchón, donde residía un hermano suyo, sacerdote). El pleito de hidalguía se guarda en el Archivo de la Chancillería de Valladolid (véase Alfredo Basanta de la Riva, *Sala de los Hijosdalgo. Catálogo de todos sus pleitos, expedientes y probanzas*, Valladolid, 1922, vol. III, p. 12: «Francisco del Nero, Medina de Rioseco, 1609»). Cuando le pregunté a don Narciso si conservaba todavía cartas, manuscritos y otros papeles viejos de la familia, me dijo que sí, que había habido tal archivo, pero que durante la Guerra Civil lo tuvieron que quemar para calentarse durante el invierno.

34. Digo «acaso»; y no puedo sino formular una interrogación tras mi lectura del acuerdo o «composición» firmado en 1510 en Sevilla por los descendientes de penitenciados por la Inquisición, que tras pagar una «farda» aspiraban a suprimir su inhabilidad para ciertos oficios y cargos (Biblioteca Nacional de París, Mss. Esp. 333, f. 126). Entre ellos, aparece un Juan de las Casas; y otros Casas o Las Casas fueron a Roma para quejarse ante la Santa Sede. Véase mi artículo «Un padrón de conversos sevillanos (1510)», *Bulletin Hispanique*, LXV (1963), pp. 48-98. ¿Pediría el padre Las Casas para los indios de América unos métodos de conversión opuestos a los que experimentaran poquísimos años antes sus antepasados en Sevilla?

orgullosa indiferencia hacia los principios y los poderes que le incumbe respetar.

Don Quijote libera a los galeotes en virtud de la fe que le anima. Mateo Alemán suelta a los presos de Usagre con lúcido pesimismo y total ausencia de esperanza. La discrepancia entre lo real y lo ideal, que don Quijote no advierte, no es para Alemán susceptible de solución humana terrenal. Los jueces —opina, según vimos, Guzmán de Alfarache— son «dioses de la tierra». ¡Supremo equívoco! Nada hay que hacer; y aceptar los usos sería hipocresía. Como dice también Guzmán: «salvémonos, y basta» (II, 2, 1).

Nada más serio, quizá, que las frivolidades —en apariencia— cometidas por Mateo Alemán como juez de comisión en Extremadura.

## El alguacil alguacilado

Iracundo, fogoso, impulsivo, y acaso más quijotesco que picaresco —quiero decir, que afín a su futura creación, el pícaro, a quien caracterizan la cautela y hasta la cobardía—, Mateo Alemán obliga al alcaide, «haciéndole fuerza», a que suelte los presos de Usagre. Y acto seguido Mateo Alemán insulta al alguacil, intenta detenerle y, ante la resistencia del alcaide, pone «en una cadena y debajo de un candado a entrambos ...».

Como muestra del segundo pleito y de la actitud que acabo de comentar, copio, para terminar, el ingenuo testimonio del procurador Juan de Vergara. Baste con añadir, por lo pronto, que una real carta fechada en 24 de septiembre de 1583 manda prender a Mateo Alemán. El cual es detenido en Mérida y trasladado a Madrid, donde todavía se hallaba encarcelado en noviembre del mismo año.

> Juan de Bergara en Nombre de Juan de cauañas alguacil de la gobernacion de la Provincia de leon en la villa de llerena me querello ante V alt[a] de matheo aleman Vro Juez de comision en la villa de Usagre sobre ciertos bienes que dejo Juan gutierrez de villafranca y digo que es[do] el dho juez en la dha villa mi parte como tal alguacil fue a ella a exercer su of[o] y executar los mandamientos del gobernador del diho partido y abiendo executado un mandamiento de don al[o] del castillo villasante y en birtud del Prendido y puesto en la carcel publica de la dha villa a al[o] sanchez

bermejo y a un criado suyo y otros *el dho matheo aleman* de hecho y sin tener comission ni jurisdiccion para ello antes quebrantando la de aquella gobernaçion *fue a la carçel donde estauan los dichos presos y so color de Just[a] dando a entender al carzelero que lo podia hacer le mando que soltase los dhos presos y quejandose el dho alcayde y diziendo que los tenia presos por la justiçia de la gobernacion y que de soltarlos le correria riesgo el susodho con mucha soberuia e impetu furioso haçiendole fuerça le dijo con grande aluoroto quitaos de ay soltadlos que yo lo mando y a los presos les dijo salir fuera Y lo que peor es que es[do] el dho alguacil mi parte tomando testimonio de la soltura que el susodho auia hecho de los dhos presos llego el dho matheo aleman con mucha colera y con animo de le maltratar y le dijo bois pensais que yo no os conozco que sois un cagon*[35] *majadero y boluiendo al dicho scriuano que escrebia el dho testim[o] y le dijo no le de el testimonio y no contento con esto arremetio al dho mi parte y dijo aqui del rrey y sed preso y diziendole muchas palabras muy injuriosas y denuestos con gran rruydo y escandalo delos vecis[o] de la dha villa arremetio con el dandole fauor y ayuda fran[co] martin tejedor y juan berrones gato y le asieron por los calçones y otras partes y le quito la espada y la bara que traya y le puso preso en la carcel y pidio prisiones para le poner y porque no las dio tan apresuradamente como se las pedia el alcayde le puso en una cadena y al dho mi parte en otra y despues por mas los molestar los puso en una cadena y devajo de un candado a entranuos y quanto mas mi parte con comedimiento le descia que se rreportase tanto mas se encendia en colera y le hacia malos tratamientos,* como todo lo susodho consta por estas ynformaciones y aueriguaciones ...[36]

(1960, 1963)

35. [En la primera versión de este artículo, publicado en 1960, yo dejaba en blanco este vehemente calificativo, porque no lo leía del todo bien. Pero sí quedaban claras, a mi entender, las tres primeras letras del insulto. Publicadas ya estas páginas, advertí que un colega, Miguel Maticorena Estrada, había descubierto simultáneamente el legajo de Simancas —véase su «Nuevos datos sobre Mateo Alemán», *Estudios Americanos*, XX (1960), pp. 59-69—, con resultados diferentes en lo que toca a dicho vocablo: según él, lo que dijo Alemán fue «aquí del Rey y sed preso, que yo os conozco muy bien, y sé quién soys, que soys un tacañillo majadero». Pero salta a la vista que toda la frase es distinta; y otros detalles de la muy breve nota de Maticorena sugieren que se trata de otro testimonio incluido en el expediente de Simancas. El Diccionario de Covarrubias (1611) trae, por cierto, «Cagón, el de poco ánimo».]

36. Simancas, expedientes de Hacienda, leg. 761, n.º 1, f. 49.

# LUIS SÁNCHEZ, GINÉS DE PASAMONTE Y EL DESCUBRIMIENTO DEL GÉNERO PICARESCO

Los estudios bibliográficos, cuyo interés y valor demuestra en nuestros días la obra de Antonio Rodríguez-Moñino, sitúan al historiador de la literatura ante un importante problema: el de las relaciones entre la creación literaria y sus lectores. Puede pensarse que publicar un poema equivale hasta cierto punto a representar una comedia o tocar una sinfonía, en la medida en que hace posible el contacto con lectores presentes y futuros. Si en el caso de la función teatral la conexión entre el autor, el actor, el texto y el público se efectúa de un golpe, en un solo momento, la literatura escrita se actualiza a través de un proceso temporal. La primera publicación de un libro exige un intermediario también —el impresor—, pero sólo supone un público. La segunda impresión, o la quinta, prueba que éste ha dejado de ser mental o hipotético. De ahí el interés que presenta la historia editorial de un libro. No aludo a un mero contraste entre historia literaria y literatura considerada como conjunto de obras o de géneros que se nos ofrecen hoy simultáneamente. Digo «se nos ofrecen» y no «existen», porque no hay tal existencia sin lectura, incesantemente reiterada, y sin público. Lo primordial aquí es la distinción entre la invención literaria no leída aún, que supone un lector pero no pasa de ser un proceso incompleto, como el drama no estrenado, y el libro publicado y vuelto a publicar, es decir, que se actualiza en el ánimo de quien lo lee y se incorpora a su vida; o, desde el punto de vista de la sociedad, que no sólo refleja o manifiesta los rasgos de ésta, sino repercute sobre ella y modifica la conciencia que tiene de sí misma. Las investigaciones bibliográficas, como las que ahora voy a resumir respecto a la primera época del *Lazarillo de Tormes*, reconstruyen momentos o eslabones decisivos de este proceso de actualización.

## Historia real de un libro

El *Lazarillo de Tormes* se viene leyendo realmente desde fines del siglo XVI y principios del XVII. ¿Por qué no desde 1554, fecha —que sepamos— en que empieza a existir como libro? Uno de los mejores conocedores del tema, A. Rumeau, ha puesto de relieve la escasa popularidad del *Lazarillo* durante el reinado de Felipe II (1556-1598).[1] Cuatro ediciones se estampan en el breve espacio de dos años: las de Amberes (por Martín Nucio), Burgos (Juan de Junta) y Alcalá de Henares (Salcedo) en 1554; y la segunda de Amberes (Guillermo Simón) en 1555. Se observa un primer éxito tan rápido como intenso. De ahí el contraste con lo que sucede después, o deja de suceder. La Segunda parte anónima (Amberes, 1555, Martín Nucio y Guillermo Simón) cae desde luego en el olvido. (Volverá a aparecer, con la Primera parte, solamente en Milán, 1587 y 1615. En España la dará al público por primera vez, en 1844, el impresor Pedro Mora, con una noticia preliminar de Benito Maestre. La Segunda parte flamenca no ha desempeñado ningún papel en la historia de la novela picaresca española.)

Pero hasta el propio *Lazarillo*, tras la llamarada de 1554-1555, se imprime poco durante la segunda mitad del siglo: cinco veces nada más, y sólo dos en España (Madrid, 1573; Tarragona, 1586; Milán, 1587; Amberes, 1595; Bérgamo, 1597).[2] Rumeau ha demostrado, además, que la edición italiana de 1597 (Bérgamo) no se hizo sino porque el editor, Antonio de Antoni, tenía interés en despachar los ejemplares restantes de la impresión milanesa de 1587, que no acababa de venderse, aunque la dedicatoria de Bérgamo tratase de indicar lo contrario; y que tampoco deben tomarse al pie de la letra las fórmulas publicitarias y convencionales que encabezan la edición castigada de 1573, publicada en Madrid por el secretario, cronista y cosmógrafo real Juan López de Velasco, según el cual el *Lazarillo* «... fue siempre a todos muy acepto, de cuya causa, aunque estaba

1. Véase «Notes au *Lazarillo*. Des éditions d'Anvers, 1554-1555, à celles de Milan, 1587-1615», *Bulletin Hispanique*, LXVI (1964), pp. 272-293.

2. Utilizo los datos de E. Macaya Lahmann, *Bibliografía del Lazarillo de Tormes*, San José, Costa Rica, 1935. Los hechos bibliográficos que no traen nota en este artículo, constan en el libro de Macaya Lahmann.

prohibido en estos reinos, se leía y imprimía de ordinario fuera dellos».[3]

Más verídicas eran las palabras que se leen en la dedicatoria de la edición milanesa de 1587, sobre «... la vida de Lazarillo de Tormes, ya casi olvidada, y de tiempo carcomida».[4] Ni el *Lazarillo* castigado se reimprimía en la península, ni el original completo fuera de ella. Sólo conviene tener en cuenta un pormenor más, que completa el cuadro sin alterarlo perceptiblemente. La primera traducción francesa, que sale a la luz en Lyon en 1560, agrega a la conclusión de la novela un capítulo que era el primero de la Segunda parte de 1555, sobre la amistad que entabló Lázaro en Toledo con ciertos alemanes aficionados al buen vino. El mismo suplemento figura en las ediciones de Amberes de 1595 y 1602, publicadas por los herederos del famoso Cristóbal Plantino, y en numerosas reimpresiones posteriores (hasta la de Burdeos, 1837). Sería extraño que los impresores flamencos hubieran decidido copiar la innovación del traductor francés (el cual tenía a la vista la versión de Amberes). Más verosímil parece lo contrario, según propuso Gabriel Laplane;[5] y cabe suponer la existencia de una impresión aparecida en Amberes entre 1555 y 1559, de la que no quedan ejemplares hoy. Adviértase de paso que el texto flamenco del *Lazarillo* —no el de Burgos, ni el de Alcalá— fue el que sirvió de base para la edición castigada de 1573, la de Milán de 1587, la de Amberes de 1595, y también para las primeras traducciones al francés y al inglés. La versión del *Lazarillo* que se leyó durante el primer Siglo de Oro en España y en Europa, la que sí llegó a existir, fue, íntegra o truncada, la de Amberes.[6]

Quedó proscrito y condenado el *Lazarillo* por el *Cathalogus librorum qui prohibentur* (Valladolid, 1559) del Gran Inquisidor Valdés. Las insolencias que abundan en la novela habrían hecho las delicias de sus lectores: la interpolación más extensa que se halla en la versión de Alcalá (1554) es el relato del falso milagro del buldero. A este componente no puede atribuirse, desde luego, el número reducido

3. Citado por Rumeau, art. cit., p. 274.
4. Rumeau, p. 284.
5. Véase «Les anciennes traductions françaises du *Lazarillo de Tormes* (1560-1700)», en *Hommage à Ernest Martinenche*, París, 1936, p. 148.
6. Véanse Rumeau, art. cit., pp. 285-287; Laplane, art. cit., p. 149, n. 10; *The Pleasant History of Lazarillo de Tormes*, ed. J. E. V. Crofts («The Percy Reprints», VII), Oxford, 1924, p. viii.

de impresiones en el extranjero después de 1555, ni tampoco el escaso predicamento de que goza en España la edición castigada de 1573. Las notas de sátira anticlerical eran lo menos original del libro;[7] y López de Velasco no modificó su invención esencial.

Hoy sabemos que el *Lazarillo de Tormes* marcó un momento decisivo en el itinerario de la novela europea. Sabemos que este relato de la creciente enemiga de un niño con un mundo escandaloso ha dado lugar a innumerables variaciones, del siglo XVI a nuestros días. Reconocemos sin dificultad en los momentos en que Lazarillo yerra de pueblo en pueblo, buscando cobijo y amo, una representación temprana de la experimentación y libertad que espolean y apesadumbran a los héroes de las novelas modernas. Sabemos que este retrato y defensa del protagonista por sí mismo, conforme va dejando atrás la niñez y llegando a la edad madura, resuelto a seguir siendo quien decidiera ser, supone una interacción intensa —como luego en dichas novelas— entre el devenir interior del personaje y las condiciones socioeconómicas del mundo que le rodea. No hay duda que Lázaro de Tormes, huérfano no sólo de padre sino de verdades heredadas o paradigmas suficientes, hostil por dentro a la sociedad y obligado en su conducta a pactar disimuladamente con ella, inauguró con excepcional destreza —dentro de la curva que en España conduce de la *Celestina* al *Quijote*— la narración de las ilusiones y frustraciones de hombres y mujeres que, contra viento y marea, ponen a prueba sus saberes y poco a poco, año tras año, luchando, buscando y envejeciendo, resuelven y aceptan y padecen las componendas en que se fundarán sus vidas.

Ello lo sabe la historiografía *a posteriori*, que todo lo otea como Lázaro su propia vida, desde la perspectiva de lo que acaeció después. Pero si volvemos a la sucesión de acontecimientos en el siglo XVI, vistos sobre la marcha, la historia *in illo tempore* nos fuerza a postular que lo que de hecho pasó hubiera muy bien podido no suceder. Nos vemos forzados, por ejemplo, a señalar cuáles fueron los factores favorables a ciertas series de posibilidades. Durante las décadas del Siglo de Oro, una novela española, o cualquier texto

7. Baste con recordar los nombres de Juan de Lucena, Juan Maldonado, Gil Vicente, Torres Naharro, Diego Sánchez de Badajoz, Cristóbal de Castillejo, como eslabones de «... una tradición ininterrumpida de sátira anticlerical y antimonástica cuyo más célebre representante en España es el Arcipreste de Hita» (M. Bataillon, *Erasmo y España*, México, 1950, I, p. 251).

español, disfrutaba de excelentes condiciones de influencia y difusión. Acabamos de recordar que el texto originario del *Lazarillo* se publicó no sólo en Castilla sino en los Países Bajos y en Italia; y poco después en Francia también. Este espacio inicial —las dimensiones del mundo de los impresores y editores— coincidía con los intereses comerciales que apoyaban la conquista y colonización de América. Sin embargo, el ritmo de aceptación del *Lazarillo* fue lento. La realidad de un libro, nos dice Robert Escarpit en *The Book Revolution* (Londres y París, 1966), no es ni más ni menos que su difusión; y un verdadero público presupone la convergencia del espacio y del tiempo. A la propagación espacial de nuestra novela protopicaresca, dicho sea de otra manera, quedaba por agregarse una continuidad en el tiempo.

Es aleatorio todo intento de descifrar ausencias, como la falta de éxito del *Lazarillo* antes de 1599. Nada más insólito, o aislado, que una auténtica novela o prenovela durante la segunda mitad del siglo XVI. Acaso me arriesgue en otra ocasión a formular ciertas conjeturas de índole histórico-literaria. Como quiera que sea, el que una obra de arte de veras nueva —era el *Lazarillo* «un commencement absolu»,[8] afirmaba hace tiempo Marcel Bataillon— no tenga consecuencias inmediatas es algo completamente normal y corriente. También suele acontecer que las novedades sorprendan o arrebaten sin llegar a ser entendidas ni asimiladas. De ahí aquel primer triunfo del *Lazarillo*, al que siguen varios decenios de relativa indiferencia. La historia del arte ofrece no pocos casos semejantes, como, por ejemplo, el influjo de Goya durante el siglo XIX. En uno de los períodos de más intensa creación en la historia de la pintura, el tránsito de la Edad Media al Renacimiento en Florencia, el gran Giotto, que muere en 1337, queda sin sucesores durante casi un siglo. «For a hundred years —advertía Berenson— after Giotto there appeared in Florence no painter equally endowed with dominion over the significant.» [9]

El sucesor del autor del *Lazarillo* será Mateo Alemán, cuyo *Guzmán de Alfarache* vendrá en 1599 a acabar con el aislamiento de nuestro libro. Hoy día las diferencias temáticas o formales entre el *Lazarillo* y sus continuadores nos parecen formidables. Pero para

8. *Le Roman picaresque*, ed. M. Bataillon, París, 1931, p. 5.
9. B. Berenson, *The Florentine Painters of the Renaissance*, Nueva York, 1909, n. 20: «Después de Giotto, durante cien años no apareció en Florencia pintor dotado de igual dominio de lo significativo».

los lectores del siglo XVII las «fortunas y adversidades» de Lázaro pertenecerán al género picaresco, que no existe antes de 1599.

Se sabe que el *Guzmán de Alfarache* obtuvo un éxito estrepitoso; y que no se equivocaba mucho el alférez Luis de Valdés al dar la cifra de veintiséis ediciones en el Elogio que escribió para la Segunda parte de 1604. «¿De cuáles obras en tan breve tiempo vieron hechas tantas impresiones, que pasan de cincuenta mil cuerpos de libros los estampados, y de veinte y seis impresiones las que han llegado a mi noticia ...?» [10] Pero no se ha observado que el éxito del *Guzmán* tuvo por consecuencia el renacimiento editorial del *Lazarillo*, dando origen a una doble aceptación, a una fusión, de la que tuvo que emerger, durante los pocos años que transcurren entre la publicación del primer *Guzmán* (1599) y la del primer *Quijote* (1605), el concepto de un género picaresco: noción que formula por primera vez, con ánimo combativo, Ginés de Pasamonte: «mal año para *Lazarillo de Tormes*, y para todos cuantos de aquel género se han escrito o escribieren».[11]

Pronto volveremos sobre lo que significan estas palabras. Pero evitemos un malentendido, antes de continuar. Ginés de Pasamonte habla llanamente; y el vocablo «género» en su boca no es un tecnicismo. Es como si dijera «variedad», sin entrar en la distinción aristotélica entre *genus* y *species*, que en la práctica perdía terreno. «Comúnmente en castellano se toma —trae el *Tesoro* de Sebastián de Covarrubias (1611)—, o por el sexo, como género masculino o femenino, o por lo que en rigor se llama especie, como: hay un género de carneros que tienen seis cuernos.» El tecnicismo en rigor era «especie», tratándose de lo que hoy llamamos literatura y hoy llamamos

10. M. Alemán, *Guzmán de Alfarache*, ed. S. Gili Gaya, Madrid («Clásicos Castellanos»), 1953, III, p. 59. Véase R. Foulché-Delbosc, «Bibliographie de Mateo Alemán. 1598-1615», *Revue Hispanique*, XLII (1918), pp. 481-556. El erudito francés no vio una edición in-4. del *Guzmán*, semejante a la príncipe, que publicó Várez de Castro en Madrid en 1600 (y se halla hoy en la Biblioteca Nacional de Madrid); ni una impresión hecha en Barcelona por Sebastián de Cormellas en 1599, donde al pie de la portada se lee, no «A costa de Angelo Tabano», sino «Véndense en la mesma Emprenta» (Biblioteca Menéndez y Pelayo); ni otra de Juan Mommarté, Bruselas, 1600, con portada diferente de la de la Biblioteca Nacional (British Museum). Añadiendo estas ediciones a las que vio de hecho Foulché-Delbosc, llego al número de veinticinco impresiones (de la Primera parte) anteriores a 1605.

11. *Quijote*, I, cap. 22.

género literario. «Especie» dice Alonso López Pinciano en su *Filosofía antigua poética* (1596); y dirán sus sucesores hasta el siglo XVIII.

El «buen año» había sido 1599, que abre una tercera época en la historia editorial de nuestro libro. La primera había sido breve: las cuatro ediciones aparecidas en 1554-1555. Durante una segunda etapa, 1573-1595, el *Lazarillo* se había reeditado cinco veces. Ahora se estampan nueve ediciones en cuatro años, de 1599 a 1603. Por fin, Lázaro alcanza, con el apoyo decisivo de Guzmán de Alfarache, la cumbre de toda buena fortuna.

La Primera parte del *Guzmán de Alfarache* se imprime por primera vez en Madrid, «en casa del Licenciado Várez de Castro», donde debe de ponerse a la venta al principio del mes de marzo de 1599. La tasa, firmada por Gonzalo de la Vega, lleva la fecha del 4 de marzo. (La aprobación había sido concedida el 13 de enero del año anterior.)[12] Pues bien, *nueve semanas más tarde*, exactamente, la imprenta de Luis Sánchez en Madrid da al público el *Lazarillo*, con tasa despachada el 11 de mayo por Gonzalo de la Vega.[13] Mientras tanto, el *Guzmán* había comenzado ya a publicarse en los demás reinos de la península, donde ciertos impresores poco escrupulosos no tardaron en aprovechar el éxito de la novedad madrileña. Sebastián de Cormellas, «a costa de Angelo Tabano, mercader de libros», estampa la novela de Mateo Alemán en Barcelona, con aprobación del 27 de abril.[14] Un segundo librero barcelonés, Miguel Menescal, realiza la misma operación, en colaboración con los impresores Gabriel Graells y Giraldo Dotil.[15] Y en Aragón es Juan Pérez de Valdivielso, «a costa de Juan Bonilla, mercader de libros», quien edita el *Guzmán*, en Zaragoza, con aprobación del 21 de junio de 1599.[16]

Ahora bien, el itinerario del *Lazarillo* es exactamente *el mismo*.

12. La edición príncipe se halla en muchas bibliotecas: la Biblioteca Nacional de Madrid, la de Lisboa, el British Museum, Widener Library (Harvard), la Hispanic Society, etc.

13. Véase Macaya Lahmann, *op. cit.*, p. 64.

14. He visto el ejemplar de la Biblioteca Nacional. En una nota anterior (10) indiqué que Cormellas publicó una segunda edición el mismo año, con las palabras al pie de la portada «Véndense en la mesma Emprenta» (Biblioteca Menéndez y Pelayo).

15. Trae la misma aprobación que la de Cormellas. (Hispanic Society.)

16. Aprobación del Licenciado Mateo de Canseco; hay otra del 22 de junio, por el Asesor Galván. (Biblioteca Nacional de Madrid; Wiener Hofsbibliothek.)

Sebastián de Cormellas y Juan Pérez de Valdivielso, precisamente, son quienes imprimen el *Lazarillo* ese mismo año, en Barcelona y Zaragoza. (La edición de Cormellas, evidentemente pirateada, no trae aprobación ni tasa.) [17] Y no son éstas las únicas ocasiones en que el *Lazarillo* sigue muy de cerca los pasos de la novela ya famosa de Mateo Alemán. Nicolás Bonfons será el impresor parisiense del *Guzmán* en 1600, y del *Lazarillo* en 1601; en Milán, Juan Baptista Bidelo saca al público las dos obras en 1615, etc.[18]

El *Lazarillo* no se reimprimirá entre 1603 y 1607, debiéndose atribuir este compás de espera a la presentación de las dos continuaciones del *Guzmán* (la de Mateo Luján de Sayavedra en 1602, la del propio Alemán en 1604) y, en 1605, a la primera edición del *Quijote*, el cual se apodera del terreno novelesco tan irresistiblemente que el *Guzmán* no vuelve a estamparse hasta 1615, en Milán.

## Género y contragénero

Estos datos bibliográficos, al parecer humildes, nos permiten asistir al nacimiento de un género literario, y hasta nos indican algunos rasgos de su primera fisonomía. No pienso ahora en los aspectos propiamente picarescos del género, sino en su existencia como tal, en las condiciones que hacen posible el desarrollo de una forma literaria nueva durante el Siglo de Oro español, lejos de toda preceptiva, según lo que de año en año los autores más originales, rivalizando entre sí, van escribiendo, el público va comprando y los editores a su vez van imprimiendo.

¿Pero qué queremos decir nosotros al hablar de géneros literarios? ¿Es concebible que nuestra idea coincida con la de un lector del siglo XVII? Sometamos, para entendernos mejor, el concepto de género a tres perspectivas susceptibles de deslindarlo en esta ocasión. En primer lugar, a un punto de vista temporal.

En muchos casos el género es el producto de una clasificación *a posteriori*, y somos nosotros quienes destacamos atributos esencia-

17. Véase Macaya Lahmann, pp. 67-68. Debo los datos acerca de la edición de Cormellas (Hispanic Society) a la gran cortesía de don Homero Serís. La edición zaragozana de Valdivielso se encuentra en la Bibliothèque Nationale de París, y tampoco tiene aprobación ni tasa.

18. Véase Macaya Lahmann, pp. 69 y 74.

les aplicables a una pluralidad de obras que difieren entre sí específicamente. El crítico (o el lector en cuanto crítico, o el escritor en cuanto lector y crítico) contempla y ordena las obras del pasado con arreglo a criterios que hoy resultan válidos o provechosos. Northrop Frye, por ejemplo, denomina «anatomía» toda narración que manifieste ante todo una estructura intelectual, como las utopías o *Candide* de Voltaire.[19] O el historiador actual, conocedor de Mesonero Romanos y otros autores del XIX, denomina costumbristas ciertas obras del XVII (de Zabaleta, Francisco Santos, etc.). Poco importa que el inventor de un género *a posteriori* viva hoy o en 1605. En ambos casos, además, es posible que la idea se generalice, llegue a convertirse en una especie *a priori* e influya en la producción de autores que escriben después.

En segundo lugar, los géneros literarios componen modelos que cambian con las épocas y son anteriores a la composición de determinadas obras. Es éste el terreno de la Poética clásica. Para cada época, para cada momento preciso del pasado, nos importa saber cuál era la constelación de modelos que predominaba teóricamente, o sea, cuál era el repertorio de géneros que dicho momento ofrecía *a priori* al escritor. Incluso para Benedetto Croce la eficacia práctica de los esquemas convencionales en determinados instantes es el único sentido no ficticio que se pueda conceder al concepto de género. Así, lo principal pasa a ser la realidad histórica del género: lo que significó, como modelo, en determinado período o siglo.

Pero no hay que aislar las normas exigidas por poéticas y preceptivas, del sistema completo de convenciones y tradiciones con que cada generación se ve obligada a enfrentarse. Nuestro segundo punto de vista consiste, pues, en distinguir entre las clases «oficiales» designadas por las poéticas de cierto período —los géneros literarios en la acepción tradicional o técnica del término— y las *demás* clases que componen el repertorio genérico de dicho período. Estas clases también pueden denominarse géneros si utilizamos —como Ginés de Pasamonte, probablemente— el sentido corriente y generalizado de la palabra. Así, por ejemplo, Renato Poggioli diferencia las preceptivas escritas de las preceptivas o poéticas *no* escritas ni formuladas explícita o taxativamente (*unwritten poetics*).[20] Distinción que

19. Véase *Anatomy of Criticism*, Princeton, 1957, pp. 308-312.
20. Véase R. Poggioli, «Poetics and Metrics», en *Comparative Literature. Proceedings of the IInd Congress of the ICLA*, Chapel Hill, 1959, I, pp. 192-

se aplica con especial oportunidad al primer Siglo de Oro: a un período que hace posible, por un lado, el renacimiento de las clasificaciones aristotélicas o neoaristotélicas, y, por otro, una conciencia nueva del existir humano, menesterosa de moldes y géneros nuevos. El molde nuevo pronto pasa a llamarse especie, o género, porque nos hallamos ante una época aficionada aún a las tipologías. De ahí la tendencia a establecer distinciones genéricas pero no siempre tradicionales. La clase «oficial» del poema épico, por ejemplo, se ofrecía a todo poeta del siglo XVI (pero Cervantes no compone un poema en octavas reales sobre la victoria de Lepanto); la novela pastoril pertenecía al ámbito de la preceptiva *no* escrita (Cervantes empieza la *Galatea*); o, al enfrentarse con las clases principales, oficiales o no, desde la novela de caballerías o la obra de Ariosto hasta las normas aristotélicas, se inventa algo nuevo (el *Quijote*). Claro está que la novela moderna, desde el *Lazarillo*, nace y se desenvuelve sin ninguna poética explícita, es más, a espaldas de toda poética o de la posibilidad de escribir preceptiva novelesca alguna.

Al tratar de explicar lo que es un género, en tercer lugar, podemos definir una serie de normas, de abstracciones, procedentes de una reducción *ad unum* —con métodos sea inductivos (analíticos o históricos), sea deductivos (partiendo de principios estéticos o filosóficos). La norma es o bien un esquema esencial que la obra individual refleja imperfectamente (como una idea platónica), o bien una entidad real que la obra ejemplifica (*universalia sunt realia*). En todo caso se define una entidad genérica. Pero, por otra parte, cabe *eludir* todo proceso de definición *conceptual*, observando sencillamente que existe, como una evidencia vivida, persistente en la memoria, un grupo de obras fundamentalmente semejantes. El descubrimiento de la semejanza o del parentesco no tiene por qué anular la integridad del conjunto observado. El grupo no se disuelve ni se simplifica. El lector o el escritor (ante todo el escritor en el momento en que está concibiendo su obra y se encara con el género admirado o despreciado) cree o recuerda efectivamente que el género *existe*. Ante el género como grupo no se trata de mostrar o de demostrar cuáles son sus atributos colectivos, sino sencillamente de *decidir* que

---

204. [La especialidad de Poggioli era el ruso. Y esta concepción suya se emparentaría con la de los formalistas.]

hay tal agrupación.[21] El origen de esta decisión no es un examen lógico sino una vivencia, la del lector que experimenta el efecto de ciertas obras literarias y las guarda más o menos presentes en la memoria. Tampoco se trata de clasificaciones o taxonomías. Lo fundamental aquí es la persistencia de un modelo mental, que reúne una pluralidad de obras.

Volviendo a nuestro tema, no entendemos del todo bien qué es lo que Ginés de Pasamonte quiere decir cuando habla de un «género» basado en el *Lazarillo*. Pero sí sabemos que para él ese género es una evidencia muy clara (y que él, con Cervantes, querría superarlo). Es mucho más neto el perfil de su *decisión* —la de que existen unas obras con las cuales rivaliza— que el del grupo en cuestión («... todos cuantos de aquel género se han escrito o escribieren»). Comprendemos asimismo que no nos encontramos ante el uso técnico o culto de la palabra, como en las preceptivas tradicionales, sino ante el descubrimiento espontáneo de una clase por parte de un lector-escritor que pertenece al más amplio de los públicos. Esta amplitud es lo que Cervantes puede recalcar o incluso exagerar a través del carácter ficticio de Ginés de Pasamonte. No sabemos si en la realidad era hacedero que un galeote o un ladrón se identificase con Guzmán de Alfarache y se pusiese a escribir un libro semejante al de Mateo Alemán. Pero en un plano ficticio, y sobre todo, en el del *Quijote*, donde la literatura se convierte en cauce de vida, resulta verosímil y casi razonable el que ciertos personajes sientan que la picaresca está muy cerca de su propia experiencia. Aquí el género basado en el *Lazarillo* es doblemente imitable, por Ginés de Pasamonte el hombre, pero también por el escritor (si bien ambos son ficticios), sin que ninguno de los dos tenga que perder el seso.

Pero, además, entre el hombre y el escritor se sitúa el lector, o el crítico, que es quien determina la existencia del género por imitar. Como lector entre culto e inculto, como ingenio lego, Ginés de Pasamonte concilia la capacidad para descubrir o admirar lo nuevo y lo original, en el campo de la literatura, con la mentalidad genérica de la época, o la tendencia a hallar o cuestionar modelos, que hace posible las preceptivas no escritas. Finalmente, está claro que Ginés, como otros lectores después de 1599, establece una categoría *a posteriori* al hablar de un género que acaba de nacer («... todos cuantos de

21. Véase R. C. Elliott, «The Definition of Satire», *Yearbook of Comparative and General Literature*, XI (1962), pp. 19-23.

aquel género se han escrito»); y que al mismo tiempo esta clase de libros está en trance de convertirse en un tipo *a priori*, susceptible de ser imitado en el futuro («... todos cuantos ... se escribieren»). Él, y otros lectores como él, son quienes consiguen que entre 1599 y 1605 se establezca la idea de un género nuevo.

Algo más dan a entender, por supuesto, las palabras del personaje cervantino, así como las de don Quijote. Salta a la vista que Ginés, como galeote que va a terminar de escribir su vida en las galeras, se identifica con Guzmán de Alfarache; y que Cervantes aprovecha la ocasión para aludir irónicamente a Mateo Alemán, ese gran contrincante a quien tiene, tácita pero indudablemente, muy presente en su obra.[22] Acaso una de estas alusiones, por ejemplo, tenga por objeto todo lo que tiene de postiza o de incompleta la conversión final del héroe del *Guzmán*, puesto que Ginés parece identificarse con él sin albergar la menor intención de convertirse o de dejar de ser quien es. Ante todo, pocos críticos —entre éstos, Joaquín Casalduero—[23] han advertido que lo que Cervantes subraya en este pasaje es el cariz autobiográfico de la forma picaresca; y que Cervantes se opone aquí lo mismo al *Lazarillo* que al *Guzmán*:

> —Es tan bueno, respondió Ginés, que mal año para «Lazarillo de Tormes», y para todos cuantos de aquel género se han escrito o escribieren; lo que sé decir a voacé, es que trata verdades, y que son verdades tan lindas y donosas, que no puede haber mentiras que se le igualen.
> —¿Y cómo se intitula el libro?, preguntó don Quijote.
> —«La vida de Ginés de Pasamonte», respondió el mismo.
> —¿Y está acabado?, preguntó don Quijote.

22. Esta incógnita tan elocuente no puede comentarse sino muy detenidamente, en lo que se refiere al *Quijote* o a la *Ilustre fregona*. Pero agregaré una conjetura literaria y un hecho bibliográfico: me parece que buena parte de las censuras literario-formales que se expresan en el *Coloquio de los perros* aluden al *Guzmán* (el exceso de sermones o discursos morales, el abuso de la digresión, la falta de estructura, la palabrería; además, si los perros son unos pícaros, los pícaros, *mutatis mutandis*, son unos perros, o más bien, unos meros cínicos); y cuando Mateo Alemán pasó a México en 1608, trajo consigo el *Quijote*, que fue incautado por la Inquisición al llegar (véase A. S. Bushee, «The "Sucesos" of Mateo Alemán», *Revue Hispanique*, XXV (1911), pp. 421-422, n. 2).

23. Véase «Notas sobre "La ilustre fregona"», *Anales Cervantinos*, III (1953), p. 6.

—¿Cómo puede estar acabado, respondió él, si aún no está acabada mi vida? Lo que está escrito es desde mi nacimiento hasta el punto que esta última vez me han echado en galeras.

Género significa aquí esencialmente autobiografía, con todos sus defectos y virtudes. Por una parte, los títulos del *Lazarillo* y del *Guzmán* empiezan con las palabras «La vida de ...», lo cual permite desarrollar una gran virtud novelesca: la ilusión de vida, la impresión de que el relato presenta la realidad directamente y «trata verdades». El uso de la primera persona como ficción narrativa esconde, desde el *Lazarillo* principalmente, la ficción o «mentira» temática. Todo ello lo pone de relieve «La vida de Ginés de Pasamonte», que Cervantes presenta como una autobiografía *real*. Por otra parte, toda vida narrada por el propio protagonista ha de quedar incompleta, es decir, artísticamente imperfecta, carente de estructura; sólo la conciencia de una segunda o tercera persona permite que la novela sea, digamos con términos aristotélicos, «Poesía» y no «Historia». Cervantes vio y juzgó muy pronto que el aspecto más atrevido de la novela picaresca era su carácter pseudoautobiográfico. Pero toda su obra demuestra —y esto fue decisivo para la historia de la novela europea— que él rechazó lo que Ginés de Pasamonte aceptaba y practicaba.

El *Quijote* se desvía, de mil modos, de la novela picaresca, tal como Ginés mismo ya puede concebirla. Por motivos harto evidentes, lo mismo formales que temáticos, morales o valorativos, el *Quijote* se construye, se alza y levanta en contra de la novela picaresca o a espaldas de ella. Si Cervantes quiso desbancar al *Guzmán*, a corto plazo sí lo consiguió, según apuntamos hace un momento.

La boga del *Quijote* fue tal que el *Guzmán*, aquel éxito excepcional de venta, tras 1605 —mal año para Mateo Alemán—, no reaparece hasta 1615 en Milán. Si lo que nuestros datos bibliográficos indican es el desarrollo de un género nuevo, importante consecuencia de este fenómeno fue la irrupción de una obra maestra diametralmente opuesta, la cual a su vez serviría de semilla, andando los años, para un «contragénero». La protonovela de Cervantes (pues no habrá género novelesco hasta que surjan auténticos sucesores) sería, *inter alia*, una muy inspirada respuesta al recién nacido modelo picaresco. Sabido es que las repercusiones negativas —*influences à rebours*, según Henri Peyre—, mediante las cuales una norma supera dialécticamente

a otra, o un género a un contragénero, son fundamentales en la historia de la literatura. A nivel editorial creo que nuestros datos son persuasivos. Y desde un punto de vista crítico, frente al texto mismo, sí hemos advertido que el género nuevo, en boca de Ginés de Pasamonte, actúa irónicamente como contraste dentro del libro que hará posible la novela moderna.

Las novelas picarescas posteriores al mismo tiempo modificarán e interpretarán nuestro género básico. Dejo para otro lugar el examen de cómo la jeroglífica y estrafalaria novela del doctor Francisco López de Úbeda, la *Pícara Justina* (publicada en 1605 en Medina del Campo por Cristóbal Lasso Vaca, que había editado el *Lazarillo* en 1603) se encara con aquél.[24] Lo que ahora me interesa resumir, para terminar, es el carácter y la función de los primeros «inventores» del género.

El género, tal como lo entendemos aquí, arranca de un proceso de agrupación o aglomeración. En la mayoría de los casos es poco menos que imposible reconstruir las diversas etapas del proceso. Nuestro ejemplo —la doble aceptación del *Lazarillo* y del *Guzmán*— es tan sencillo como misterioso: sencillo, porque las obras al principio eran solamente dos, y no puede ser más evidente el origen del género; misterioso, en vista de la rapidez con que se impuso ese conjunto. El *Lazarillo* a solas no se defendía, ni pasaba de ser un francotirador. El *Guzmán* conoce un éxito excepcional, pero sus efectos traspasan los límites de una obra única, repercuten en el *Lazarillo* y dan origen a la idea de un género imitable. He aquí que las dos novelas se acoplan en la imaginación y la memoria de los lectores, formando grupo, y que este género rudimentario alcanza algo como una vida propia, sugerente, que incita a la imitación.

No es la obra individual —como la de Mateo Alemán o la *Segunda parte del Guzmán de Alfarache* (1602) de Mateo Luján— lo que crea el género, desde luego, sino el lector; o el escritor *antes* de escribir, o sea, en cuanto lector. Pues, según vimos, el género existe o actúa ante todo mentalmente (no como *genus* lógico, sino como producto de una vivencia literaria y de su recuerdo). El factor más

24. El tema ha sido renovado completamente por varios artículos recientes de Marcel Bataillon; véase, en particular, «La picaresca. À propos de *La pícara Justina*», *Wort und Text. Festschrift fuer Fritz Schalk*, Frankfurt, 1963, pp. 233-250.

importante aquí es sin duda el menos conocido: el público. Hoy día los periodistas, los críticos militantes, los agentes de publicidad, hasta los profesores, son quienes dialogan con el público. En 1599 una de las personas que desempeñaba este papel era el impresor —el único cuyo nombre podamos conocer hoy.

Uno de los numerosos y anónimos inventores del género picaresco sería, pues, aquel Luis Sánchez que dio al público el *Lazarillo* el 11 de mayo de 1599, dos meses después de la primera publicación del *Guzmán de Alfarache* en Madrid, siendo imitado acto seguido por sus competidores en Barcelona, Zaragoza, París y otras ciudades. Su padre, Francisco Sánchez, había sido un modesto impresor madrileño de la segunda mitad del siglo XVI. Luis, que heredó el negocio, se destacó notablemente en su tiempo, estampó muchas obras de calidad y, según Pérez Pastor, «... tuvo en su imprenta los mejores oficiales que había en aquella época».[25]

Luis Sánchez era, por añadidura, un hombre culto. Se sabe que compuso poesías latinas como preliminares de ciertas obras que dio al público al principio de su carrera de impresor.[26] He visto los dísticos, perfectamente decorosos, que dirige el joven humanista al portugués P. Barbosa, autor de un docto y prolijo *De soluto matrimonio*, titulados ellos «Lvdovici Sanchez typographi nomine vrbis Romae Hispanis de Petro Barbosa congratulantis carmen destichum», el año 1595 en Madrid.[27] ¿Cabe poner en duda que el autor del *Lazarillo* fue un humanista? ¿Y el propio Mateo Alemán, que tradujo de joven, a Horacio? He aquí un dato que confirma esta curiosa afinidad entre cultura latina y picaresca: la intuición crítica que —antes de consagrarse, durante largos decenios del XVII, a la impresión de obras pías y edificantes— tuvo y mantuvo el joven Luis Sánchez.

Cabe suponer que en él se aunaban la cultura humanística y la curiosidad —o el interés profesional— por lo nuevo. Tales serían acaso las virtudes de aquellos lectores que aplaudieron y ampararon los primeros pasos de un género naciente, infundiéndole vida real.

(1965, 1968)

25. *Bibliografía madrileña*, Madrid, 1891, I, p. xxix.
26. Véase *ibid.*, I, núms. 465 y 670.
27. En *Commentariorvm ad interpretationem tituli ff. soluto matrimonio quemadmodum dos petatur ... Authore Petro Barbosa lusitano, ... Madriti apud Ludovicum Sanchez. Anno 1595.* Agradezco a mi buen amigo y colega Joseph Ricapito el envío de las oportunas fotocopias.

# CERVANTES Y LA DIALÉCTICA, O EL DIÁLOGO INACABADO

Querría esbozar aquí, a propósito del *Quijote*, alguna interrogación que tengo por curiosa y por pertinente. Sabido es que las preguntas, las dudas, los planteamientos inconclusos abundan y se multiplican en la mente del lector de la obra cervantina, mientras las respuestas escasean o quedan largo tiempo aplazadas. Bien claro está que el ademán interrogativo del lector refleja el de los personajes de un libro cuya contextura envuelve tanto diálogo, tanto signo enigmático, tanto proceso abierto de conocimiento. Recuérdense los numerosos episodios de la novela —como la lenta aproximación a Marcela, a través de una serie de noticias indirectas, irónicamente superficiales, o la progresiva revelación de Cardenio— donde el autor sitúa en el centro de la acción no tanto unas realidades como el esfuerzo de unos hombres por descifrarlas. *Lo que sucede* es ese intento de averiguación, ese afán de unos hombres por conocerse y comprenderse los unos a los otros. Recuérdese aquel autorretrato de Cervantes, personaje novelesco del ficticio Prólogo a la Primera parte, que es todo un bosquejo de la *perplejidad* y un anuncio de lo venidero:

> Muchas veces tomé la pluma para escribille [el Prólogo], y muchas la dejé, por no saber lo que escribiría; y estando en suspenso, con el papel delante, la pluma en la oreja, el codo en el bufete y la mano en la mejilla, pensando en lo que diría, entró a deshora un amigo mío, gracioso y bien entendido, el cual, viéndome tan imaginativo, me preguntó la causa ...

Así, las dudas e indecisiones del crítico —la mano él también en la mejilla, pensando en lo que diría— no dejan en esta ocasión de pro-

porcionar una vía de acceso al mundo novelesco bajo estudio. Mi propia perplejidad no se debe sencillamente a la brevedad del espacio de que dispongo, ni a mi poca autoridad como cervantista (dos circunstancias que no dejan lugar a dudas), sino a mi experiencia de lector del *Quijote*; y, más concretamente, al problema que quisiera plantearme: el de la pertinencia de la dialéctica a la novela cervantina.

## LAS «SÚMULAS» DE VILLALPANDO

Arrancaremos de una pregunta que surge en el capítulo 47 de la Primera parte, y de la réplica que le corresponde. Cuando hacia el final de su segunda salida nuestro caballero, ya no andante sino enjaulado y transportado en un carro de bueyes, regresa con sus acompañantes a su pueblo, tropezamos con el canónigo de Toledo y su comitiva. El canónigo, extrañado, curioso, deseoso de comprender, «no pudo dejar de preguntar qué significaba llevar aquel hombre de aquella manera». En esto el propio don Quijote, poco inclinado en aquella coyuntura a conversar con profanos, o a participar en coloquios inútiles, responde con otra interrogación:

> ¿Por dicha vuestras mercedes, señores caballeros, son versados y perictos en esto de la caballería andante? Porque si lo son, comunicaré con ellos mis desgracias; y si no, no hay para qué me canse en decillas.

(Luego veremos que, efectivamente, el diálogo fecundo exige unas premisas comunes.) A lo que contesta el canónigo:

> En verdad, hermano, que sé más de libros de caballerías que de las *Súmulas* de Villalpando. Ansí que, si no está más que en esto, seguramente podéis comunicar conmigo lo que quisiéredes.

El canónigo, cuya amplia cultura quedará muy pronto de manifiesto, menciona con ironía un libro que, suponemos, tenía que conocer muy bien. Cervantes esboza una asociación que no se le debía escapar al lector asimismo culto. Pues se trata de un libro de texto, las *Súmulas* de Villalpando, con que un hombre de iglesia había de topar en la

primera fase de sus estudios universitarios, como parte integrante del *trivium* en que descansaría toda su formación académica.

La *Summa summularum* de Gaspar Cardillo de Villalpando apareció en 1557 en Alcalá de Henares, impresa por Juan de Brocar, diez años después de nacer Cervantes en esa ciudad. La Universidad Complutense, a la que el libro iba dedicado, pronto dispuso que fuera de lectura obligatoria para todos los estudiantes de dialéctica. Se reeditó en 1571, 1584, 1590, 1600 y, comentado por Murcia de la Llana en 1615. El segoviano Villalpando (1527-1581), cuya carrera eclesiástica se centra en Alcalá, sería uno de esos ortodoxos que hallan en la explicación del orden establecido la más eficaz de las inspiraciones. Fue Villalpando un vulgarizador incansable de más de un saber aristotélico, ante todo de los escritos dialécticos (*Commentarius in Aristotelis Topica. Liber de ratione disputandi*, Alcalá, 1559; *Isagogen sive Introductio in Aristotelis dialecticam*, Alcalá, 1555; *Summa dialectice Aristotelicae*, Alcalá, 1558, etc.), y al propio tiempo portavoz de las posturas tradicionalistas, en cuestiones de teología, mantenidas por el Concilio de Trento, al que asistió.

Son rarísimos hoy por hoy los ejemplares de este manual tan leído en su día; pero he podido ver la edición de 1590, que se conserva en la biblioteca de la Universidad de Salamanca. Doblemente distanciado de su origen en Aristóteles, es el compendio de un compendio, a modo de *vademecum* escolar, donde consta (f. 23 v.°) lo que debe a las *Summulae logicales* de Petrus Hispanus. Esta edición de 1590, in-16, de seis capítulos principales y 175 folios, incluye un prefacio epistolar, en latín, del mismo año; así como la confirmación, al principio, de la autoridad concedida al libro de 1557, cuando «mandaron se leyese de regencia este libro, lo mismo se ha después acá siempre mandado».[1]

Acerca del original de Petrus Hispanus, que llegó a ser un manual de gran difusión durante la Edad Media, escribe Joseph P. Mullaly:

1. La portada reza *Svmma Svmmvlarvm Autore Gasparo Cardillo Villalpando Segobiensi, eloquentiae & liberalium artium Compluti professore atq ibidem collega diui Illefonsi ... Compluti. Apud Ioannem Gratianum. Anno 1590.* Noto que el capítulo o *liber IV*, titulado «De insolubilibus et obligationibus», comenta varias aporías clásicas —del género que afrontará Sancho con motivo del puente y la horca—, como el *pseudomenon* o *mentiens* en boca de Epiménides (f. 78 v.°). Hay varios apéndices, basados, que yo sepa, en otros compendios o comentarios de la dialéctica de Aristóteles, como el titulado *Preambula ad Porphyrium*.

> Si queremos ser exactos, las *Summulae* son un manual no de lógica sino de dialéctica. Su propósito consiste en preparar las inteligencias de los principiantes para los torneos dialécticos y los exámenes, basados en disputas, de la vida universitaria. Las *Summulae* y otros manuales de semejante naturaleza eran la expresión de los debates que se celebraban en las escuelas. Al mismo tiempo ejercieron una gran influencia en los debates mismos.[2]

El manual de Villalpando no fue sino uno de los numerosos compendios o comentarios de Petrus Hispanus que se publicaron en Europa desde los albores de la imprenta hasta 1638 —ciento treinta y seis ediciones, según Mullaly, contando lo mismo las versiones originales que las glosas.

Estos usos escolásticos y escolares de cierto *modelo griego* son los que Cervantes cuestionará en el *Quijote.*

Antes de deslindar, muy brevemente, el terreno de la dialéctica aristotélica —*ars de ratione disputandi,* según un subtítulo de Villalpando—, no será del todo ocioso recordar que en el *Quijote* no escasean las alusiones, por supuesto críticas, a distintos géneros de Lógica. Al parecer, pocos críticos opinan hoy, con el Américo Castro de la primera época, que en la obra cervantina se recogen o introducen las «ideas del Renacimiento». Pensamos más bien, como el Castro posterior mostró con tan honda penetración, que la genial novela sirve de ocasión para la experiencia crítica y problematización de los modelos y códigos al uso, tales como éstos son abordados o experimentados o puestos a prueba por los más singulares personajes en trance de forjar su conducta y de desenvolver sus destinos individuales. Los diferentes géneros de Lógica, como la dialéctica, o la silogística, habrán de originar también esta índole de utilización crítica y revalorizadora. Rasgo muy propio del siglo XVI es un especial estado de agitación, perplejidad, o iniciativa creadora, frente a una superabundancia de modelos y de normas; así como un empeño sostenido de codificación o sistematización: intentos codificadores que

2. Joseph P. Mullaly, *The Summulae Logicalae, of Peter Spain,* Notre Dame, Ind., 1945, p. LXXVIII: «Strictly speaking, the *Summulae* is not a manual of logic but a manual of dialectic. Its object was to prepare the minds of beginners for the dialectical tournaments and disputational examinations of university life. The *Summulae* and other manuals of a similar nature were the expression of the disputes that were held in the schools. At the same time, they exercised a great influence on the disputes themselves».

incluyen la *Nueva Recopilación* (1567) en el campo de la Jurisprudencia, la redacción de poéticas nuevas, como la del Pinciano, y hasta de guías de etiqueta, como el famoso *Galateo* de Giovanni della Casa. En nuestra novela, desde la liberación de los galeotes hasta los discursos sobre poética del canónigo de Toledo y los consejos de don Quijote a Sancho, buen número de estos modelos —sin olvidar las *Súmulas* de Cardillo de Villalpando— quedan críticamente aludidos o irónicamente implicados.

## La Lógica en entredicho

Ocupa destacado lugar, en lo que a Lógica se refiere, la conocidísima e insoluble «cuestión» legal con que se enfrenta Sancho en el capítulo 51 de la Segunda parte. Problema o paradoja que trae a la memoria las *impossibilia* medievales, las aporías que tanto cultivaron los primeros lógicos griegos y, pasando a nuestra época, la teoría de las clases de Bertrand Russell. No es baladí, sin duda, la tradición filosófica con que tropieza el gobernador de Barataria.

Al cabo de un puente, según sus examinadores, están una horca y un juzgado, donde se aplica la ley siguiente:

> Si alguno pasare por esta puente de una parte a otra, ha de jurar primero adónde y a qué va; si jurare verdad, déjenle pasar; y si dijere mentira, muera por ello ahorcado en la horca que allí se muestra, sin remisión alguna.

Ahora bien, ¿qué ha de suceder si un caminante jura que su destino es morir en la misma horca? Sancho resume el problema así: «el tal hombre jura que va a morir en la horca; y si muere en ella, juró verdad, y por la ley puesta merece ser libre y que pase la puente; y si no le ahorcan, juró mentira, y por la misma ley merece que le ahorquen». Y así Sancho dictamina «que deste hombre aquella parte que juró verdad la dejen pasar, y la que dijo mentira la ahorquen, y desta manera se cumplirá al pie de la letra la condición del pasaje».

Hasta aquí, diríamos, la Lógica pura y autosuficiente. Pero no nos hallamos solamente ante un rompecabezas lógico, o mero *aporión*, sino ante la urgencia de una sentencia legal. No nos encontramos en un tratado de filosofía sino en una novela (o protonovela) donde las ideas han de incorporarse a vidas individuales. Así, Sancho se decide

a acatar una norma de posible aplicación real, a saber, uno de los preceptos morales de don Quijote, «que fue que cuando la justicia estuviese en duda, me decantase y acogiese a la misericordia».

Sabido es que este problema lógico no era nuevo, ni la imposibilidad de su solución. Muy conocida era la paradoja antigua denominada *Mentiens* o «el Mentiroso», atribuida las más veces a Crisipo (s. III a.C.). Epiménedes el Cretense afirma que todos los cretenses mienten. (Lo cual puede reducirse a la sencilla aseveración «yo miento».) Sancho, en semejante aprieto, propone dos decisiones. La primera, que, como el juicio de Salomón, supone la escisión física de la persona, declara irónica pero consecuentemente el desenlace patológico de cierto trance lógico. Desde un ángulo actual, reconocemos una metáfora perfecta para la esquizofrenia. Gregory Bateson sostiene hoy que la esquizofrenia es una enfermedad de la comunicación, causada desde la infancia por órdenes y exhortaciones contradictorias, por *double binds* (ataduras dobles) y otros absurdos de imposible aplicación por parte del niño o del adolescente sin grave deterioro psíquico. Cervantes, que entendía de locos, se hubiera interesado por esta teoría, que analiza las relaciones entre lógica, lenguaje y vida.

De hecho la primera decisión de Sancho, a la que aludimos aquí, entre bromas y veras, pone en tela de juicio estas relaciones. La segunda decisión, la de acogerse a la misericordia, va bastante más lejos por cuanto se aproxima a unas condiciones reales de vida. Lo propio del episodio cervantino es que la veracidad del hablante (del caminante que pasa por el puente) se convierte en cuestión de vida y de muerte.

Es notable hasta qué punto Cervantes se apropia aquí de un tradicional modelo grecolatino o clásico —algo parejo sucederá con la dialéctica— precisamente en la medida en que estas ideas son sometidas a crítica y por lo tanto son tomadas, diríamos, en serio. Esta crítica era también tradicional. La meditación sobre las conexiones entre el razonar del hombre y su vivir, o la duda acerca de la viabilidad de ciertos procedimientos lógicos, no fue un descubrimiento del Renacimiento. Recuérdese el malestar que se expresa en ciertos textos de Aulo Gelio (*Noches áticas*, IX.15; XVI.2, etc.) y de Epicteto. En uno de sus *Discursos* (II.17), comenta Epicteto los modos de aplicación de algunas ideas preconcebidas al comportamiento humano; y su interlocutor, al respecto, le pregunta si es benefi-

ciosa la lectura de aquel famoso tratado de Crisipo llamado *El mentiroso*. A lo que se responde: «con dolor leerás el tratado entero, y *temblando* hablarás de él con otros» (II.17.34).

## Dialéctica y diálogo

Pasando al género de actividad lógica que se vino denominando dialéctica (en su larga fase prehegeliana y premarxista), huelga subrayar que el término ha significado muchas cosas. Por lo general, se ha apreciado y alentado con él métodos que guardan relación con el *diálogo*, o se derivan del ejercicio del diálogo. La dialéctica, como todas las modalidades clásicas de la Lógica, no deja de respetar el principio de contradicción en lo que toca a la naturaleza de los seres. Ontológicamente, un objeto único no puede ser y no ser; o poseer cualidades opuestas. Pero ¿y nuestros enunciados acerca de los seres? Si nuestro propósito consiste en decir verdad acerca de un objeto, sí es lícita entonces, y hasta aconsejable, la expresión de pareceres distintos u opuestos, el encuentro de opiniones encontradas, la práctica del diálogo, del debate, de la disputa.

Cierto que con recordar que la dialéctica y el diálogo son indivisibles no logramos acortar sensiblemente el vasto terreno al que nos referimos, puesto que el diálogo mismo se presta a tan variados ejercicios: desde el simulacro del enfrentamiento de actitudes (siendo así que sólo se desenvuelve una) hasta el contraste esencialmente estático de dos ideas y, sobre todo, ese ir y venir entre dos espíritus, ese progresivo encuentro, realmente dialéctico, de dos personas, o aun mejor, de dos vidas, que hace posible la exploración y el descubrimiento de conceptos debidos no a una ni a otra inteligencia sino al fruto del diálogo sostenido entre las dos. Como su maestro Sócrates, Platón había tenido por fundamento de la búsqueda de la verdad el interrogar y responder. Permítaseme citar una vez más aquel pasaje del *Teeteto* en que se describe el pensamiento como una especie de diálogo de la mente consigo misma. «Sospecho —dice Sócrates— que cuando la mente piensa, está hablando consigo misma, formulando preguntas y contestándolas, y diciendo que sí o que no» (198 e). El filósofo desconfía de los límites de su inteligencia, de una situación en que el pensamiento no cuenta sino con sus propias premisas.

Recordemos de paso que, visto desde tal ángulo, nuestro Sancho

Panza es nada menos que todo un pensador cuando en un soliloquio de la Segunda parte (cap. 10) conversa consigo mismo y discurre, desdoblándose, de esta manera:

> Sepamos agora, Sancho hermano, adónde va vuesa merced. ¿Va a buscar algún jumento que se le haya perdido? —No, por cierto. —Pues, ¿qué va a buscar? —Voy a buscar, como quien no dice nada, a una princesa, y en ella al sol de la hermosura y a todo el cielo junto. —Y ¿adónde pensáis hallar eso que decís, Sancho? —¿Adónde? En la gran ciudad del Toboso. —Y bien, y ¿de parte de quién la vais a buscar? —De parte del famoso caballero don Quijote de la Mancha, que desface los tuertos, y da de comer al que ha sed, y de beber al que ha hambre. —Todo esto está muy bien ...

Abrevio por fuerza este soliloquio dialógico que «pasó consigo Sancho» —escribe el autor— y donde uno de los interlocutores está bastante quijotizado (don Quijote «desface los tuertos») pero no sin intención irónica y hasta paródica («en la gran ciudad del Toboso»; «da de comer al que ha sed ...»). No se practica aquí verdaderamente ninguna duda metódica.

No así en el *Teeteto*, volviendo a Platón, ni en toda una tradición del pensamiento occidental, procedente de éste, ni en cierto género de diálogo cultivado durante el Renacimiento, al que acabo de aludir, y que supone en el mejor de los casos un proceso encaminado hacia la verdad del progresivo y dinámico modo que caracteriza Paul Foulquié a propósito de la dialéctica platónica: «elle comporte un mouvement de l'esprit, un élan de conquête, un dépassement de la donnée première».[3] Movimiento del espíritu que no se ciñe, evidentemente, al mero ejercicio de ciertos métodos lógicos. Es difícil imaginar su progreso y aprovechamiento sin la colaboración de una intencionalidad de índole más amplia, o relacionada, lo que es probable, con cierto talante moral, social y hasta político. El propio *Quijote* es un libro que no se presta a simplificaciones ni reducciones, pero es razonable reconocer que el *mouvement de l'esprit* resumido por Foulquié es algo que se abre en esta novela importante camino.

3. Paul Foulquié, *La Dialectique*, París, 1958, p. 12: «Implica ésta un movimiento del espíritu, un impulso de conquista, una superación de la premisa primera». [No conocía yo, en 1977, por desgracia, la obra de M. Bajtín, cuando escribí esta conferencia.]

No por ello debemos de perder de vista la tradición aristotélica, más estrictamente racional y lógica, de la dialéctica; y sus secuelas medievales y renacentistas, de Petrus Hispanus a Cardillo de Villalpando. Recuérdese que Aristóteles afirma que el inventor de la dialéctica fue Zenón de Elea, que triunfaba sobre sus contrincantes mediante una actitud sumamente ingeniosa. No la de llevarle la contraria al otro, de buenas a primeras, sino la de empezar por la conformidad y prolongar los razonamientos del rival hasta llegar a ponerlos en ridículo. La refutación del contrincante es un elemento o propósito fundamental de tal tarea. Ello implica que uno depende esencialmente de las ideas ajenas, de aquello que *otros* dicen y afirman. Los textos básicos se hallan en la *Tópica*, libro primerizo de Aristóteles, donde se ofrecen «lugares» o *topói* útiles para las refutaciones y los debates. Posteriormente, Aristóteles desarrollará, en sus *Analíticas*, otra índole de Lógica, por supuesto, como la teoría del silogismo, que parte de la idea considerada como verdadera. El silogismo arranca de sus propias premisas, por decirlo así, y construye positivamente sobre ellas. En este sentido, es un acto monológico.

Pero la discusión dialéctica elige por punto de partida lo que llama Aristóteles, en su *Tópica* (100 a 30), *éndoxos*, o «idea admitida»: la idea de aceptación común o general, lo que piensa la gente. De ahí el aspecto familiar y corriente de la dialéctica; y lo plausible de su introducción en una novela que da cabida a la experiencia cotidiana de los hombres. Dejando aparte el carácter más o menos técnico, o exacto, lógicamente hablando, de determinadas discusiones, nada más próximo al diálogo vivo y real que la necesidad de negar (negación que Hegel aprovechará a sus fines ontológicos) o superar lo dicho por el otro, de persuadir a alguien, de discutir con alguien, partiendo de lo ya dicho y oído. No puede insistirse mejor en los aspectos formales del diálogo mismo, del de la vida cotidiana, donde lo que importa no es la originalidad de las cosas sino la de lo que decimos o predicamos acerca de ellas.

Al refutar, nos gusta también persuadir. Por su uso del discurso y del *topos*, la dialéctica de origen aristotélico quedará vinculada muchas veces a la retórica, esa otra columna del *trivium* universitario durante la Edad Media y el Renacimiento. Ambas disciplinas entran en el ámbito del *Quijote*; y ya el amigo de Cervantes las entrelaza en unas palabras del Prólogo a la Primera parte, diciendo que al libro prologado «ni le son de importancia las medidas geométricas, ni la

confutación de los argumentos de quien se sirve la retórica». Sin embargo, la habilidad retórica serviría ante todo para el arte del orador individual, para la acción y las palabras concentradas en un monólogo cuyo objeto de persuasión bien puede ser un oyente o un auditorio silenciosos. La dialéctica misma, que hace hincapié en la respuesta y en la refutación, consiente más cómoda aplicación a las situaciones dialógicas: al tribunal o a la asamblea; al teatro; al pensamiento dialogado; o a la novela y el cuento —como en Cervantes— repletos de diálogos. Si debemos tener presentes los preceptos de la retórica al leer, pongo por caso, el discurso sobre la Edad de Oro (más que el discurso de las Armas y Letras, donde se dramatiza la rivalidad entre éstas, y se prepara así su confrontación en la historia del Capitán Cautivo), es la pertinencia de la dialéctica lo que nos tiene que ocupar cuando examinamos la función, a todas luces considerable y original, del diálogo en la novela cervantina.

La pregunta, pues, que, como Sancho, vengo formulándome a mí mismo, es: puesto que el diálogo sin duda desempeña un papel de protagonista en la novela, ¿de qué modos y hasta qué punto llega a convertirse en cauce u ocasión para la práctica de la dialéctica? En cuanto al carácter de los diálogos en el *Quijote*, el resumen de Manuel Durán, en libro reciente, es acertado y ofrece una orientación útil:

> El arte del diálogo llega a su apogeo en la segunda mitad de la novela. El resultado real es que la novela se dramatiza: se vuelve una polifonía y una oposición de almas, que se nos hacen transparentes por medio del diálogo. Américo Castro ha acentuado la intención tanto filosófica como literaria del diálogo en *Don Quijote*: lo más típico del estilo de Cervantes no es el intento de resolver determinado problema mediante el uso de la lógica (los silogismos eran el instrumento principal de los «racionalistas» y pseudointelectuales de aquel período), sino el intento de mostrar la proyección de un problema en dos o más seres humanos, reflejando sus actitudes a través de un diálogo que no trata de ser exhaustivo, ni procura llegar a una solución ...[4]

4. Manuel Durán, *Cervantes*, Nueva York, 1974, pp. 106-107: «The art of dialogue reaches its peak in the second half of the novel. The net result is that the novel becomes dramatized: it becomes a medley and an opposition of souls, made transparent to us through dialogue. Américo Castro has emphasized the philosophical as well as the literary intention of dialogue in *Don Qui-*

Ya lo insinuamos a propósito del Prólogo, cuyo tema es el problema de escribir un prólogo y la dramatización de este problema mediante un primer diálogo. Sí, sin disputa, Cervantes nos comunica y dramatiza la perplejidad, nos enseña a volver a empezar, nos incita a examinar los más distintos temas desde ángulos inéditos, diferentes y críticos; y al hacernos vivir su posible proyección y aplicación a ciertas conductas individuales, a convertirlos en problemas. El diálogo llegará a ser, como subraya Durán, una dramatización que permite la encarnación novelesca de un problema.

*Ceci dit*, seguimos deseosos de saber si ello sucede con regularidad en el *Quijote*, y con qué grado de desarrollo en la segunda parte; si la proyección en «dos o más seres humanos», en dos o más personas, supone una mera yuxtaposición de actitudes o consiente en algunos casos algo como una confrontación de valores, una disputa dialéctica, o acaso un enriquecimiento dinámico que nos desbroce el camino de la verdad. Al fin y al cabo, la yuxtaposición de actitudes puede efectuarse muy bien sin diálogo.

Es maravillosa la ironía narrativa, por ejemplo, que abarca hacia el final del relato del cabrero (I, 51), toda una variedad de opiniones acerca de la culpabilidad de la mal seducida Leandra:

> Éste la maldice y la llama antojadiza, varia y deshonesta; aquél la condena por fácil y ligera; tal la absuelve y perdona, y tal la justicia y vitupera ... Entre estos disparatados, el que muestra que *más* y *menos* juicio tiene es mi competidor Anselmo, el cual, teniendo otras cosas de que quejarse, sólo se queja de ausencia ...

Ahí la carencia absoluta de diálogo desemboca en un caos de estimaciones y en la mera superación —que no es poco— de ideas y prejuicios tradicionales, desde los cuales el traspié de Leandra no plan-

---

*xote*: what is most typical of Cervantes's style is not to attempt the solution of a given problem by applying logic to it (syllogisms were the main tool of the "rationalists" and pseudointellectuals of that period) but rather the attempt to show the projection of a problem in two or more human beings, reflecting their attitudes through a dialogue that does not attempt to be exhaustive nor try to reach a solution ...». Durán destaca lo más original, el diálogo abierto y valorativo. Pero también existe, según vemos, el *discurso* propio de la dialéctica: lo que Cervantes suele denominar «razones» o «razonamientos» (por ej., en *La fuerza de la sangre*).

tearía dificultad alguna y no admitiría más consecuencias que la deshonra y el convento. Una vez conseguida la conversión del tema en problema, y del prejuicio en una gama de juicios, el lector se pregunta si Cervantes en otra ocasión no intentará ir más lejos, analizando los términos de la cuestión y acaso desenvolviendo las oposiciones y polaridades morales o sociales que aquí quedaban estáticamente bosquejadas. Al propio tiempo, el lector algo familiarizado con el arte cervantino espera descubrir toda una gama no sólo de juicios o de valores sino de géneros de diálogo para manifestarlos —paradojas, inversiones, rectificaciones, sorpresas y autosubversiones.

De haber poseído (como el Tasso en su *Dialogo sui dialoghi*) unas ideas sobre esta forma literaria, Cervantes, defensor incansable de su propia libertad, no se hubiera sometido a ellas. En el terreno conceptual Cervantes no cesa de jugar con el lector, invitándole una y otra vez a desconfiar de toda instalación en esquemas confortables; y hasta llegando a insinuarle que toda disyuntiva, como el aceptar o rechazar una teoría determinada, un modelo preciso, un código admitido, debe ceder el paso en la práctica a resoluciones graduadas, provisionales o aproximativas.

## Los diálogos del «Quijote»

No, no nos pueden sorprender ya las sorpresas cervantinas, ni la variedad de episodios dialogados que brinda el *Quijote.* Sin duda un estudio intensivo de éstos revelaría al menos la exploración y utilización de los cuatro tipos fundamentales de diálogo que Gerhard Bauer aísla en su *Zur Poetik des Dialogs* (Darmstadt, 1969). Caracteriza Bauer, en primer lugar, una modalidad «cerrada» de intercambio (*gebundenes, konventionstreues Gespräch*), como por ejemplo la del teatro clásico francés, donde unos personajes hablan los unos con los otros al interior de un marco de convenciones y premisas comunes, de índole social y lingüística. El segundo tipo es un género «abierto» de diálogo (*ungebundenes, konventionssprengendes Gespräch*), a lo largo del cual los caracteres se manifiestan impulsivamente y pasan como al lado los unos de los otros, sin haber logrado una auténtica comunicación. Entre estos dos extremos sitúa Bauer un intercambio «experimental y dialéctico» (*dialektisches Gespräch*) en que de una intención inicial de entendimiento brota una sucesión

de opiniones cambiantes y la posibilidad de alcanzar mediante la palabra una síntesis más amplia; y por último, una simple *Konversation*, resultado no de ideas o de individualidades bien marcadas sino del mero uso del lenguaje sin más propósito que el de mantener y vitalizar ciertos modos sociales de convivencia.

Pues bien, en el *Quijote*, si fuera posible o lícita la veloz mirada de conjunto, pienso que advertiríamos una larga trayectoria y una lenta profundización, en lo que toca al carácter del diálogo, según éste cambia o evoluciona de capítulo en capítulo. Lo que hace posible percibir el desarrollo general es la mirada de conjunto, ya que Cervantes se reserva siempre el derecho a cambiar de rumbo; y a pasar, con fácil desenvoltura, de una andadura puramente narrativa a episodios hasta tal punto dialogados que se nos aparecen como entremeses poco menos que teatrales.

El arranque es, desde luego, lento; y el grado de comunicación recíproca, o de intercambio de información que se realiza por medio de la palabra hablada, al principio muy reducido. El primero que hace uso de ésta es el propio Cervantes, carácter dramático del inventado Prólogo, que explica a su amigo «gracioso y bien entendido» las dudas que le asaltan: «—Porque ¿cómo queréis vos que no me tenga confuso el que dirá el antiguo legislador que llaman vulgo cuando vea que ... salgo ahora ... con una leyenda seca como el esparto ...?» etc. Primera oración hablada que es una pregunta y con la que se inicia el sesgo irónico, indirecto y dramatizado que será tan propio de la novela entera. Pero este primer diálogo, como tal, es rudimentario, y el corte de los largos parlamentos ininterrumpidos, más bien convencional. El discurso extenso del amigo quedará sin respuesta, según subraya el autor: «con *silencio* grande estuve escuchando lo que mi amigo me decía, y de tal manera se imprimieron en mí sus razones, que, *sin ponerlas en disputa*, las aprobé por buenas y de ellas mismas quise hacer este prólogo ...».

Silencio grande que asimismo rodeará los primeros monólogos de don Quijote, solitario y sin interlocutor, en los capítulos primero y segundo. El estilo de estos monólogos, como es sabido, es paródico; y don Quijote habla en ellos desde las novelas de caballerías, que está imitando hasta en su lenguaje. Harán falta la compañía de otros hombres y mujeres y una dimensión social para que salgan de su boca palabras improvisadas, actuales, contemporáneas. Recuérdese al respecto su réplica en la venta, cuando le preguntan «si por

ventura comería ... truchuela, que no había otro pescado que dalle a comer», y responde el caballero (I, 2):

> Como haya muchas truchuelas —respondió don Quijote—, podrán servir de una trucha, porque eso se me da que me den ocho reales en sencillo que en una pieza de a ocho. Cuanto más, que podría ser que fuesen estas truchuelas como la ternera, que es mejor que la vaca, y el cabrito que el cabrón.

Reconocemos aquí, primero, ese género de juego de palabras que las retóricas llamaban «asteísmo» (o paranomasia con diálogo), y, sobre todo, aquella índole de respuesta, tan característica del Renacimiento, y particularmente del *Lazarillo de Tormes*, cuya fuerza consiste en el uso del ingenio como arma de predominio.

Esta forma de réplica ingeniosa se repite en la conversación de don Quijote con Andrés y Juan Haldudo el Rico (I, 4), donde don Quijote impone su voluntad; y en el capítulo del escrutinio (I, 6), primer capítulo rebosante de diálogo, donde el cura impone la suya —a propósito por ejemplo del destino del *Palmerín de Oliva*: «... esa oliva se haga luego rajas y se queme, que aun no queden della las cenizas» ..., etc. Pero es el propio don Quijote quien menos se adapta a los argumentos o requerimientos de los demás, como cuando, poco después, su sobrina le suplica que se esté «pacífico en su casa», y, habiéndole respondido, apunta el narrador: «no quisieron las dos replicarle más, porque vieron que se le encendía la cólera».

Al entrar en escena Sancho, iniciándose por fin la situación dual y virtualmente dialógica en que se fundará el resto de la novela, con la aventura de los molinos de viento, el tono será pacífico y amigablemente humano; pero sin que el bueno de Sancho sea aún capaz de enfrentarse con las razones de su amo: «—Si no es así, no tengo yo que replicar; pero sabe Dios si yo me holgara que vuestra merced se quejara cuando alguna cosa le doliera» (I, 8).

En muchos de estos primeros intercambios entre don Quijote y Sancho la comunicación queda limitada por el malentendido, la distancia que existe entre los dos, desde un punto de vista intelectual, axiológico, lingüístico o social; la necesidad de que vaya calando en Sancho la comprensión de aquellas premisas comunes sin las cuales ningún diálogo puede ser fecundo; y en don Quijote la conveniencia de escuchar las voces no sólo de sus autores predilectos sino de las

personas que le rodean. Prevalece en muchas ocasiones lo que Gerhard Bauer llama «conversación»; o al menos una forma de convivencia hablada que supone o construye, junto con un lento progresar hacia el enfrentamiento de ideas, la conciliación y la amistad.

Entre los muchos «coloquios», «sabrosos razonamientos» y «pláticas» que leemos, no es infrecuente la mera yuxtaposición de actitudes, como por ejemplo en la secuencia de opiniones acerca de la novela de caballerías que formulan, cada uno desde su perspectiva individual, en el capítulo 32, el ventero, su mujer, su hija, Maritornes y el cura —si bien es verdad que éste acosa al ventero y le obliga a ceder un poco en su adhesión a las fabulosas novelas. La introducción del ámbito pastoril, con los cabreros y las figuras de Grisóstomo y Marcela, dibuja también una secuencia de perspectivas, es decir, no tanto el contacto mutuo entre interlocutores igualmente activos como la acumulación sucesiva de discursos y relatos dirigidos a dos oyentes principales: don Quijote y el lector.

En semejantes casos es esencial el monólogo, la autointerpretación, la defensa que el personaje hace de sí mismo, como el parlamento de Marcela, las breves autobiografías de los galeotes, o los largos «razonamientos» de Anselmo, el «curioso impertinente». Nótese, sin embargo, que la clase de diálogo que Bauer denomina «experimental» y «dialéctica», y que da cabida, en efecto, a un empeño de argumentación racional que guarda indudable parentesco con los debates de la dialéctica al uso y las disputas de las escuelas, se abre camino en las respuestas, rigurosas y ordenadas, de Lotario a Anselmo, en el capítulo 33; y sobre todo, muchas páginas antes, en el coloquio que don Quijote sostiene con Vivaldo, uno de los «dos gentiles hombres de a caballo, muy bien aderezados de camino», con quienes, rumbo al entierro de Grisóstomo, topa nuestro caballero: «cesó esta plática, y comenzóse otra, preguntando el que llamaba Vivaldo a don Quijote qué era la ocasión que le movía a andar armado de aquella manera por tierra tan pacífica» (I, 13). He aquí, a mi ver, una clara prefiguración del Caballero del Verde Gabán y de la índole de interrogación que conduce a la manifestación de *valores* y al contraste, racional y dinámico, de actitudes y conceptos. Pone en tela de juicio Vivaldo, aguda e insistentemente, las relaciones que existen entre la acción heroica, la religión y el amor humano, es decir, las coordenadas dominantes en los sucesos inmediatamente anteriores y posteriores a este diálogo, en torno a las vidas de Grisóstomo y Marcela, que

de tal modo resultan vinculadas al destino del propio don Quijote. Vivaldo analiza y descubre disyuntivas (estructuras bipolares, dirá cierta crítica: amor humano o amor divino, etc.) en el entramado voluntarioso de la imaginación de don Quijote, que lucha, al revés, por la integridad de sus creencias y «razones».

Cierto que la postura de Vivaldo es irónica y que el enfrentamiento con don Diego de Miranda —diálogo de igual a igual—, propio de la Segunda parte, será a la vez más serio y más profundo. Pero la plática con Vivaldo representa, en miniatura, un claro avance dialógico, hacia *la revelación de valores* y el *mouvement de l'esprit*; y es algo como un extremo dentro de la Primera parte. Cervantes, que desde luego no sigue una estricta línea evolutiva, avanza en distintos frentes al mismo tiempo. Pues el estilo contrario, más próximo a la dialéctica de las escuelas, al uso *combativo* del enfrentamiento y la disputa, también se abre camino en la Primera parte y no deja de ser una forma de diálogo.

Recordaba hace un momento el lento progreso de la comunicación entre don Quijote y Sancho. Conforme el contacto entre los dos se profundiza y mejora, aumenta también la posibilidad de la discusión y del enojo —como en la confrontación acalorada que ocurre en Sierra Morena (I, 18), la condena provisional de Sancho al silencio y otros episodios centrados en los dos protagonistas. Al principiar la Segunda parte, Sancho será capaz ya de hablar en tono superior y de refutar a sus interlocutores: por ejemplo, de dominar a su mujer, Teresa, que rompe a llorar hacia el final de la discusión inconclusa acerca del futuro de su hija (II, 5); y hasta de sorprender al propio don Quijote, a quien logra rebatir y acorralar dialécticamente cuando se dirigen al Toboso (II, 8):

> —*A eso voy* —replicó Sancho—. Y dígame ahora: ¿cuál es más: resucitar a un muerto o matar a un gigante?
>
> —La respuesta está en la mano —respondió don Quijote—: más es resucitar a un muerto.
>
> —*Cogido le tengo* —dijo Sancho—. *Luego* la fama del que resucita muertos, da vista a los ciegos, endereza los cojos y da salud a los enfermos, y delante de sus sepulturas arden lámparas, y están llenas sus capillas de gentes devotas que de rodillas adoran sus reliquias, mejor fama será, para este y para el otro siglo, que la que dejaron y dejaren cuantos emperadores gentiles y caballeros andantes ha habido en el mundo.

Volviendo a la Primera parte, fácil es hallar el uso del diálogo *combativo* y su desarrollo extremado, sin más resolución que las componendas verbales y el ejercicio de la autoridad, en el pleito del yelmo (baciyelmo) y la albarda, o «máquina de pendencias», según escribe Cervantes, en el capítulo 45: última ironía esgrimida por el autor contra la convencionalidad de los procedimientos jurídicos, o de las disputas legales, y la escasa validez de sus argumentaciones. No es de desdeñar, si comparamos las dos muestras de estilo dialógico a las que acabo de aludir, la del pleito del baciyelmo y la de la charla con Vivaldo, el hecho que Vivaldo y don Quijote comparten no pocos presupuestos sociales, culturales y lingüísticos.

## Dos caballeros conversan

Cumbre señera de este proceso de profundización es, a mi juicio, la secuencia de tres capítulos centrados en el Caballero del Verde Gabán (II, 16, 17, 18). Reconocemos ahí sin dificultad los rasgos primordiales del arte cervantino del diálogo. Las palabras revelan valores, pero jamás con independencia de las personas que las manifiestan, o mejor, de las vidas que tales valores guían y que se confunden con ellos. Las palabras, más que nada, son réplicas o respuestas —a la interrogación o al desafío que una persona halla en otra— y así van dirigidas ante todo no al lector sino a un personaje singular de la secuencia. El lector se convierte en un «segundo oyente», sobre el que influyen y actúan todos quienes participan en la conversación.

Se va formando una pluralidad de destinatarios o de interlocutores que componen una red social de índole intrapersonal, es decir, un «nosotros» del que ningún elemento permanece aislado y en que cada uno es a la vez sujeto y objeto de pensamiento. Y puesto que se presentan las «razones» no como el simple contenido de unidades psíquicas individuales sino como cauces de comunicación intrapersonal a través del diálogo, el autor somete la sociedad a una crítica que depende ella misma de procedimientos sociales. De tal suerte (según ya vimos respecto a la conversación con Vivaldo), el diálogo reúne las coordenadas valorativas de lo que acaba de suceder, contribuye al desenvolvimiento de la acción y prepara los sucesos venideros. En este caso, el del Caballero del Verde Gabán, preludia el diálogo el episodio de los leones, el cual se convierte a su vez en tema de inter-

pretación y comentario entre los mismos interlocutores y en una prueba de las creencias que tan pacífica y armoniosamente se explicitan en el encuentro de los dos hidalgos.

Así, pues, si el diálogo como disputa y refutación de la opinión ajena ya se había abierto camino en la Primera parte, es sólo en la Segunda donde madura plenamente el diálogo concebido como manifestación viva de valores y marco envolvente para la interpretación por parte del lector de cuantos actos y episodios ponen a prueba la viabilidad y bondad de dichos valores. Diálogo, éste, que, mucho más que la disputa dialéctica, implica en su estela al *segundo oyente*.

Adviértase cómo don Quijote y don Diego se entregan desde un principio a un proceso de *décodage*, de lectura e interpretación mutuas, y —siendo esto tal vez lo más característico— cómo surgen unos *límites* con los que tropieza el lector, partícipe de ese mismo proceso. Cuando por primera vez los dos caballeros se ven, asistimos a un intento por parte de cada uno de explicarse la apariencia física tan sorprendente del otro, o sea, de descifrar signos visuales. Los dos se interrogan recíprocamente, de forma tácita y luego explícita, conforme avanza un diálogo compuesto al principio de autosemblanzas y después de preguntas y respuestas que van componiendo un proceso bastante extenso de cognición intrapersonal. Se procede de lo visual a lo moral, de la superficie al carácter, del *homo exterior* al *homo interior.* El color verde, emblema de don Diego, arranque de la perplejidad de don Quijote y del lector, no consiente, a mi modesto entender, ninguna explicación unívoca o suficiente. Claro está que con él se señala una elegancia, una apostura, una clase social. Pero nos hallamos también ante un signo rebosante de posibles connotaciones, una sorpresa, una provocación. El color verde funciona ante todo como símbolo enigmático, como objeto de duda y *aliciente de perplejidad.* He aquí lo propiamente cervantino de semejante *décodage*: sus límites, su irresolución y su apertura —que avivan y provocan al lector.

El diálogo entre los caballeros no es un debate, sino más bien un intercambio cortés y simétrico, respetuoso de ciertas convenciones verbales y sociales. De tal forma dos códigos de valores quedan paulatinamente descubiertos. Ninguno de los interlocutores se propone vencer al otro, o refutarle o superarle con palabras, ya que el propósito de cada uno es aclararse a sí mismo y comprender al otro. Y precisamente por eso, porque no hay ni combate ni triunfo alguno, el

resultado final es la confrontación pacífica de dos códigos de valores incompatibles; y un aprieto u oportunidad para el lector. Los dos sistemas contrastados, en última instancia, se dan cita y chocan en la mente del lector, que siente el impacto *de los dos* y tiene la posibilidad, de manera tal vez imparcial, de compararlos. El *segundo oyente*, el lector, es quien proporciona el espacio psíquico donde la oposición dialógica puede desarrollarse y alcanzar su madurez. El escenario de la plena confrontación dialéctica es el lector mismo. Y el diálogo, en el fondo, es un triálogo.

Se ha subrayado, con razón, que el encuentro de don Quijote y don Diego de Miranda, en la casa de éste (II, 18), da lugar a una admirable escena de comprensión y armonía humanas —muy conformes con pronunciamientos como el que se lee en *La Entretenida* de Cervantes:

> El discreto es concordancia
> que engendra la habilidad;
> el necio, disparidad
> que no hace consonancia.[5]

Concordancia social, consonancia moral, pero *no* ideológicas. Los dos hidalgos se han puesto de acuerdo *en no estar de acuerdo*, en respetar y admitir las convicciones ajenas. No habrá violencia, ni combate, ni tragedia. Mas las diferencias entre los dos sistemas contrastados no se resolverán.

Shakespeare, comenta Norman Rabkin en su libro *Shakespeare and the Common Understanding*, construye estructuras dramáticas fundadas en elementos contrapuestos, igualmente válidos, deseables y destructivos, de tal suerte que la decisión a la que la obra obliga al lector se hace trágicamente imposible. «The play —escribe Rabkin acerca de *Hamlet*— says to us: choose one or the other, and in doing so you will see how it rules out the other.»[6] Pero en los capítulos del *Quijote* a los que ahora me refiero no se observa ni una *concordantia oppositorum*, o una síntesis explícita de posturas pola-

5. Cit. por A. Castro, *El pensamiento de Cervantes*, 2.ª ed., Barcelona-Madrid, p. 26.

6. Norman Rabkin, *Shakespeare and the Common Understanding*, Nueva York-Londres, 1967, p. 7: «la obra nos dice: elegid lo uno o lo otro, y al elegir veréis cómo se elimina lo otro».

res, ni tampoco el postulado de que la oposición y el desacuerdo no pueden dar origen o ceder el paso en la mente del lector a una conceptualización más vasta. Los únicos códigos —lo repito— que se explicitan son los de don Diego de Miranda y de don Quijote, con los valores singulares que sus respectivas conductas demuestran. No se provee a los lectores de un código totalizador que fuera susceptible de ayudarle a descifrar las oposiciones que abundan en el mensaje total.

¿Son acaso estas trabas —u oportunidades—, en el proceso descodificador, reveladoras de la función última del diálogo en la novela? Todo lector es muy dueño de identificar las polaridades básicas (más que contradicciones, en la acepción lógica) que surgen en los tres capítulos (II, 16-18) que vengo comentando: *via media* y extremismo, cautela y valentía, conducta social y acción individual, vida privada y aventura, lengua clásica y lengua vulgar, autoridad y libertad, cordura y locura, y tantas más. Inútil insistir en que estos términos reiteran, y también enriquecen, como en un proceso de sedimentación menos lógico que geológico, cuantas polaridades y alternativas han atraído y envuelto al lector a lo largo de toda la novela.

## El diálogo inacabable

El texto que va escribiendo Cervantes consiente la estructuración bipolar del *Quijote* a partir del momento en que surge la contraposición, cambiante y progresiva, de don Quijote y Sancho; paradigma, por su estructura y por su carácter cambiante, incesantemente enriquecedor, de cuantas oposiciones y alternativas habrán de agregarse más adelante. Si se me permite una terminología ya poco menos que anticuada, diríamos que estas polaridades son como las oposiciones sincrónicas que componen un «eje de selección» novelesco (instantáneas, verticales), el cual viene a cruzarse de capítulo en capítulo con un «eje de combinación», el de la línea horizontal del relato o mensaje narrativo mismo. El eje de selección, según vimos en el caso de los episodios del Caballero del Verde Gabán, es el que pide la constante iniciativa del lector, es decir, por lo menos la capacidad de atención —y la memoria— de quien atiende a ambas partes de un diálogo. Atención totalizadora que hace posible que luego, conforme la narración avanza, las oposiciones primordiales, cada vez más ricas,

espesas o matizadas, se mantengan vivas en la memoria de ese principio de continuidad que es el lector.

La muerte del héroe en el último capítulo ofrece finalmente, como todo estudiante sabe, la alternativa más amplia y exhaustiva de todas, en que las anteriores parecen compendiarse, y que es, a diferencia de éstas, una polaridad *diacrónica*. Aludo a la oposición final entre don Quijote y Alonso Quijano el Bueno, contraste de dos vidas o formas de vida que, al proyectarse horizontal y retroactivamente sobre los capítulos anteriores, viene a abarcar la narración entera.

Este diálogo esencial, ¿cabe preguntar si jamás se explicita? El enfrentamiento de Alonso Quijano con don Quijote, ¿no lo prohíbe la distancia que va de la cordura a la locura? Recordemos los coloquios finales. El último diálogo real de la novela junta a Sancho —uno de los dos protagonistas de la estructura sincrónica primordial (don Quijote frente a Sancho)— con uno de los términos de la polaridad diacrónica definitiva (don Quijote frente a Alonso Quijano). Es el diálogo de Alonso Quijano, en torno a su lecho de muerte, con Sancho Panza. Sancho hace, sin éxito, todo lo que puede por recordarle a Alonso Quijano el Bueno a aquel don Quijote que su locura hiciera posible. El último parlamento, con las últimas frases habladas, pertenece a Alonso Quijano —y las palabras «ya en los nidos de antaño no hay pájaros hogaño». ¡Viejos nidos que el lector —como Sancho— no olvida! La diacronía, quebrada por el héroe, ya sólo perdura en la sensibilidad y la perplejidad del «segundo oyente». Pues el parlamento final, ¿es realmente la última palabra de Cervantes?

El diálogo implícito, totalizador, sedimentado en la memoria de quienes leen, permanece inacabado. Si la dialéctica supone una conclusión, una eficaz resolución, o la victoria de una de las partes, no disponemos de tan sencillo desenlace. Pero si el arte del diálogo significa para Cervantes, como para los sucesores de Platón, la búsqueda incesante de la verdad y la edificación de sus términos —«un mouvement de l'esprit, un élan de conquête, un dépassement de la donnée première»—, entonces es ésta una búsqueda con la que el lector queda profundamente comprometido.

Volviendo a un pormenor ya mencionado, ¿es oportuno descifrar lo que significa el color del gabán de don Diego de Miranda? Ya sugerí que se trata de un signo *enigmático* que vela y desvela, por

sí solo, mucho más de lo que revela, llamando e impulsando la actividad interpretativa del lector, convocando su inteligencia y su atención para otros estratos menos superficiales del comportamiento del caballero; y para la relación que éste guarda con el de otros personajes. Acaso percibamos mejor así los límites que el *Quijote* impone a su recto entendimiento, proponiendo sin disponer, ofreciendo los elementos de ecuaciones o de oposiciones que el libro mismo no resuelve; y hasta dibujando signos, como el tahalí de verde y oro de don Diego, cuya lectura sólo puede fundarse en la moderación, la duda inteligente, el esfuerzo por destacar relaciones de conjunto y por admitir, de una vez, las limitaciones no del mensaje sino del código cervantino.

Tengo presente, al terminar, a un gran novelista que mucho debió a Cervantes: Dostoyevsky. Uno de sus críticos más agudos, Ralph Matlaw, ha dilucidado el sentido de buen número de símbolos en los *Hermanos Karamazov*, como el color negro y el rojo.[7] El lector asiduo de esta novela llega a ser el más penetrante de los descifradores, educado poco a poco en la capacidad de aprehender las coordenadas del orden total de Dostoyevsky, que es un cosmos coherente, tal vez regido por la mano de Dios. El mensaje se nos entrega completamente en los *Hermanos Karamazov* —para el lector de hoy, quizá demasiado—, ya que el texto nos va brindando poco a poco el código que hace posible la lectura definitiva del mensaje. Recuérdese la seguridad con que el narrador ruso cuenta su historia, es decir, el hecho, tan significativo, que a Dostoyevsky no le preocupa el problema que Cervantes afronta y dramatiza tantas veces: si tal o cual componente es superfluo, si cierto detalle es trivial o necesario, o alguna digresión legítima —si la distinción, en suma, entre poesía e historia admite la introducción de determinados sucesos. En términos aristotélicos, el novelista ruso no vacila en pasar de lo particular a lo universal, de lo histórico a lo poético, o en despejar los caminos que reúnen estos dos mundos. Pero si Cervantes, al contrario, no cesa de interrogar su propio mensaje, dialogando con él, o convirtiéndolo en problema, ¿no será porque no quiso proveer al lector de código alguno?

(1978)

7. Cf. Ralph E. Matlaw, «Myth and Symbol», en *The Brothers Karamazov*, ed. Matlaw, Nueva York, 1976, pp. 867-868.

# QUEVEDO Y EL CONCEPTO RETÓRICO DE LITERATURA

Concluía Borges, con motivo del tercer centenario de la muerte de Quevedo: «Francisco de Quevedo es menos un hombre que una compleja y dilatada literatura». Cierto que la amplitud insólita de su obra nos deslumbra y que su prodigiosa diversidad nos inquieta. Sí, la obra de Quevedo constituye para nosotros toda una literatura. Y difícil es no interrogarse: ¿qué concepción pudo tener, o practicar, el propio Quevedo de la literatura?

## Un universo de géneros poéticos

Soñó Pico della Mirandola, en la época heroica del humanismo italiano, con la conciliación de todos los saberes. Ya en Florencia, el joven sabio anhelaba la concordancia de Aristóteles y Platón, y meditó con fervor sobre el grandioso sincretismo de la Cábala. Su obra entera supone el principio de que, bajo todas las doctrinas, hay una veta de ideas comunes, compendiada en la eterna verdad de la religión cristiana. Es filósofo quien oye esa armonía superior y cumple así la misión perfeccionadora del hombre, «nodo unificatore del mondo».[1] Evoquemos asimismo a aquel humanista extravagante, hebraísta y arabizante él también, Guillaume Postel, autor de *De orbis terrae concordia* (1544) y de otros escritos donde se postula que la unificación de todas las cosas es la primera intención de

1. Cf. Giovanni Semprini, *La filosofia di Pico della Mirandola*, Milán, 1936, p. 25.

Dios.[2] Resume Garin que el Renacimiento fue, por lo general, una edad de fermentación, más que de equilibrada síntesis.[3] Digamos que, frente a aquella plétora de textos, autoridades, redescubrimientos, reediciones y florilegios, facilitadas por la imprenta, de prestigios que poner a prueba, de disyuntivas que afrontar, de modelos de conducta y de escritura, ante aquel laberinto, el escritor ecléctico, o el escéptico, o el tratadista cristiano, anhelaría al menos un hilo de Ariadna.

Tengo por evidente que las raíces de la obra de Quevedo, por muy barroca que nos parezca, se hallan en el impulso histórico que llamamos Renacimiento. Mientras tanto, han llegado a predominar en la península la ortodoxia postridentina y el absolutismo de los Austrias. En España, el encuentro de un ímpetu creador y renovador con las circunstancias propias de lo que denominó Américo Castro una «edad conflictiva» origina resultados artísticos sorprendentes, extraordinarios. Agridulce paradoja histórica que no me toca elucidar aquí, si bien conviene tener presente el carácter excepcionalmente heterogéneo y centrífugo de la sociedad española del siglo XVI. En la Italia de la Contrarreforma, el Tasso y sus sucesores padecen la capacidad de absorción de las cortes y de las academias. Al menos prevalece en la historiografía italiana desde De Sanctis esta insistencia en el triunfo, literariamente mortífero, de la norma, la preceptiva y el código.[4] No así en España, donde ni Cervantes ni Mateo Alemán, «burgueses» marginados, ni Quevedo, aristócrata precario, acaban siendo cortesanos o académicos.

No es menos cierto que la tendencia a la codificación, que caracteriza la segunda mitad del siglo XVI, conduce a la producción de numerosos libros de diferente índole, desde la jurisprudencia hasta la esgrima, desde la *Nueva recopilación* (1567), el *Concejo del príncipe* de Furió Ceriol (1559) o la *Filosofía vulgar* de Mal Lara (1568) hasta las retóricas de García Matamoros y el Brocense, el *Galateo español* de Gracián Dantisco (1593) y las poéticas de Díaz Rengifo y el Pinciano. Sin semejante tendencia acaso no hubiera sido posible la interacción entre modelo y comportamiento, entre norma y voluntad de destino, que es uno de los motores principales del *Quijote*;

2. Cf. William J. Bouwsma, *Concordia Mundi: The Career and Thought of Guillaume Postel*, Cambridge, Mass., 1957.
3. Cf. Eugenio Garin, *Il Rinascimento italiano*, Milán, 1941.
4. Cf. F. De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, Bari, 1949, II, cap. 17.

ni el dramatismo moral del *Guzmán de Alfarache*; ni la tensión del enfrentamiento de Quevedo con casi todos los géneros de la época.

Con asombro se advierte que Quevedo, efectivamente, se enfrenta con la casi totalidad de los géneros literarios de su tiempo. ¿Casi totalidad? Apuntemos lo que falta o escasea. La tragedia. Las modalidades de lo pastoril, que Cervantes y Lope de Vega cultivaron. El poema épico largo, en que Lope también se ejercitó. Ahora bien, nótese que las particularidades de forma o de temática que tales géneros hubieran requerido sí aparecen, ya de manera positiva, ya invertidas paródicamente, bajo la pluma de Quevedo. Aludo, tratándose de prosa, al extenso comentario del Libro de Job, *La constancia y paciencia del santo Job* (1641), que Quevedo introduce con unas palabras que no tienen desperdicio, pues ponen bien de manifiesto la flexibilidad de su criterio: «este libro (llamémoslo así) es en cierto género un poema dramático, una gravísima *tragedia*, en que hablan personas dignas de ella, todos reyes y príncipes; el lenguaje y locución digna de coturno; magnífica y decorosamente grande».[5] Los tres rasgos destacados por el autor son evidentemente neoaristotélicos (personajes, dicción, magnitud), aunque falten otros; y lo principal sea el desenfado o libertad con que Quevedo define lo que holgadamente llama su «libro» (nótese el paréntesis «llamémoslo así»), dando cabida aquí a la tragedia. Y en *El sueño de la Muerte* a la comedia: «luego que desembarazada el alma se vio ociosa sin la traba de los sentidos exteriores, me embistió desta manera la *comedia* siguiente; y así la recitaron mis potencias a escuras, siendo yo para mis fantasías auditorio y teatro».[6] Recordemos también, tratándose de versos, la sobria gravedad —digna de los dramas cristianos de Racine— de las paráfrasis de las Lamentaciones de Jeremías, como la que corresponde al *Aleph*:

Aprended, poderosos
a temer los castigos
de Dios omnipotente;

5. *Obras en prosa*, ed. L. Astrana Marín, Madrid, 1941, p. 1.187 (el subrayado es mío). Cuenta González de Salas: «por muchos años conferimos los dos en la valiente empresa de traer a nuestro lenguaje alguna de las *Tragedias* superiores de griegos y latinos» (*El Parnaso español*, «Melpómene», Madrid, 1974, vol. VII, p. 250).

6. *Obras en prosa*, p. 208 (el subrayado es mío).

pues hoy Jerusalén, vïuda y sola,
os enseña llorosa en lo que paran
grandezas mal fundadas de la tierra.[7]

O al *Res*:

Mira, Señor, mi corazón cansado,
que a los pies del dolor rendido yace;
toda tristeza soy, pues que no hallo
ningún lugar sin miedo;
el temor me acompaña a toda parte;
afuera me amenazan
los filos enemigos,
sedientos de mi sangre,
y dentro de mí misma,
mil domésticas muertes disfrazadas.[8]

Al ámbito pastoril se aproxima, desde luego, la paráfrasis del *Cantar de los cantares*, «En un valle de mirtos y de alisos»:

No hagáis caudal de mi color moreno;
que el sol tiene la culpa en estos llanos,
pues me hicieron guardar el pago ajeno,
a poder de amenazas, mis hermanos.[9]

Y sólo falta la prosa para que más de una «Canción amorosa» o un «Idilio» sugiera tal ámbito pastoril, como por ejemplo «Llama a Aminta al campo en amoroso desafío»:

Las aguas que han pasado
oirás por este prado
llorar no haberte visto, con tristeza;
mas en las que mirares tu belleza
verás alegre risa
y cómo las dan prisa,

7. *Lágrimas de Hieremías castellanas*, ed. E. M. Wilson y J. M. Blecua, Madrid, 1953, p. 38.
8. *Ibid.*, p. 139.
9. *Obra poética*, ed. J. M. Blecua, Madrid, 1969-1971, vol. I, p. 382. (Mencionado más adelante como Blecua.)

murmurando su suerte a las primeras,
por poderte gozar las venideras.[10]

Con razón califica Donald G. Castanien el *Poema heroico a Cristo Resucitado* de «imitation in miniature of the longer classical epic»,[11] pues hallamos en él no sólo las alegorías y mitologías y otras tramoyas propias del género sino un auténtico ensayo, en octavas reales, de estilo épico con asunto cristiano, como en el Tasso, Fray Diego de Hojeda y, sobre todo, Camoens:

Temblaron los umbrales y las puertas
donde la majestad negra y obscura
las frías desangradas sombras muertas
oprime en ley desesperada y dura;
las tres gargantas al ladrillo abiertas,
viendo la nueva luz divina y pura,
enmudeció Cerbero y, de repente,
hondos suspiros dio la negra gente.[12]

Y topamos con la misma tradición estilística, burla burlando, en la caricatura de Boyardo, el *Poema heroico de las necedades y locuras de Orlando el enamorado*:

Canto los disparates, las locuras,
los furores de Orlando enamorado,
cuando el seso y razón le dejó a escuras
el dios enjerto en diablo y en pecado;
y las desventuradas aventuras
de Ferragut, guerrero endemoniado;
los embustes de Angélica y su amante,
niña buscona y doncellita andante.[13]

10. *Ibid.*, I, p. 552. Poema que figura en la *Segunda parte de poetas ilustres*, 1611. Véanse también «Lamentación amorosa», p. 554; «Canción», p. 557; «Canción amorosa», p. 562; «Amante que vuelve a ver la fuente de donde se ausentó», p. 573; «Silva», p. 573, etc.

11. Donald G. Castanien. «Quevedo's "A Cristo resucitado"», *Symposium*, XIII, 1959, p. 100: «imitación en miniatura de la epopeya clásica, más larga».

12. Blecua, I, p. 342.

13. *Poema heroico de las necedades y locuras de Orlando el enamorado*, ed. M. E. Malfatti, Barcelona, 1969, p. 55.

Recuérdense las parodias del romance morisco y otras diversiones o inversiones literarias. Cierto es que Quevedo, si atendemos a las clasificaciones de las artes poéticas de su tiempo, abarca toda la gama de modelos, sea mediante la voz lírica, la narrativa o también la dramática (comedia, entremés, loa, baile). Y que en las obras de Quevedo, muchas veces plurigenéricas, pueden entreverarse varias de estas voces. Así, según Ilse Nolting-Hauff, *El sueño de la Muerte* es una «comedia narrada», y, más generalmente, «en los *Sueños* han entrado elementos del diálogo de muertos, del *colloquium* humanista, de la comedia (del entremés, pero, sobre todo, del auto sacramental) y, no en último extremo, del sermón y del tratado ascético».[14] Conviene destacar al respecto tres circunstancias fundamentales.

La concepción de lo literario, en primer lugar, ha de dar cabida aquí a un espacio mucho más amplio del que suelen deslindar las poéticas tradicionales. Un primer círculo concéntrico, si oteamos la obra de Quevedo, contiene aquello que suele considerarse, con Aristóteles, «poesía» y no «historia», ni pensamiento. Aun así, reduciéndonos al verso, las formas son copiosas: canción, silva, octava, décima, romance, jácara, sátira, epístola, fábula, epigrama, letrilla, glosa, elogio, epitalamio, endecha, elegía, epitafio, túmulo, idilio, madrigal, himno, oda pindárica, salmo, enigma, ciclo de sonetos... Un segundo círculo de mayor extensión admite los géneros tradicionales de expresión en prosa: tratado (término que emplea Quevedo con frecuencia),[15] discurso, diálogo,[16] sátira menipea, sermón u homilía, biografía, ficción, aforismo, etc. Se adopta ahora la idea retórica de estilo

14. Ilse Nolting-Hauff, *Visión, sátira y agudeza en los «Sueños» de Quevedo*, Madrid, 1974, pp. 95, 104. Nótese, por último, que la amplitud o variedad genéricas de la poesía de Quevedo queda destacada por su publicación en manos de González de Salas y Aldrete, o sea, repartida en «Musas». González de Salas atribuye la idea a Quevedo: «concebido había nuestro poeta el distribuir las especies de sus Poesías en clases diversas, a quien las nueve Musas diesen sus nombres ...» («Elogios al Parnaso», en *El Parnaso español*, VII, s. p.).

15. «Tratado» se usa con motivo de la *Visita y anatomía de la cabeza del Cardenal Armando de Richelieu*, en *Obras*, p. 653; *De los remedios de cualquier fortuna*, p. 884; *La cuna y la sepultura*, p. 1.086; *La hora de todos*, denominado «tratadillo», p. 267; *Marco Bruto*, p. 763, etc. El término se aplica a Rabelais, p. 657; y se emplea con el sentido de «capítulo» o «tema» en *Su espada por Santiago*, pp. 823 ss.

16. En la medida en que lo es *El alguacil endemoniado*; y hasta otros *Sueños* son diálogos con un marco narrativo, según I. Nolting-Hauff, *op. cit.*, pp. 84 ss.

cultivado y consciente, tal como se halla, por ejemplo, en Quintiliano, para quien eran admirables modelos de estilo no sólo Homero y Píndaro sino Tucídides y Platón (*Inst. Orat.*, X, 1, 81). Pronto volveré sobre esta distinción, pero nótese que la ampliación es decisiva.

Con motivo del *Rómulo* de Malvezzi afirma con entusiasmo el Quevedo crítico: «es un libro donde es *inmensa la escritura* y corta la lección ...».[17] He aquí tal vez el centro de gravedad (o de alegría verbal) de su propio quehacer: no la idea de literatura o de poesía sino la de escritura, la de una —efectivamente— inmensa escritura.

Cruzada ya la frontera que separa una concepción de la otra, se ofrece un vastísimo círculo a cuantos cauces de comunicación se abrían camino en la sociedad de la época, susceptibles todos ellos de transmutación en escritura individual. Leyes, cédulas, decretos, pragmáticas, memoriales, aranceles, capitulaciones, que remedan el lenguaje del poder estatal y de sus principales instituciones. Caricaturas del saber o de la erudición, como *Gracias y desgracias del ojo del culo*, burla de la disertación pedante. Jácaras, bailes, romances de germanía, con su aprovechamiento del *argot* de los delincuentes. «Valentón de las letras» —así le llama Raimundo Lida—,[18] Quevedo sabe que escribiendo son lícitas muchas audacias. Puede convertirse la escritura en el terreno privilegiado del desahogo, la venganza, la euforia, la amargura, la acusación. No se trata tanto de reflejar verbalmente las diferentes clases sociales, al recorrer todos los niveles del idioma escrito y hablado, como de deshacerse de las trabas institucionales del habla, permitir la mayor apertura de compás posible, soltar las riendas del lenguaje. Cuestión compleja, la que abordamos ahora. ¡Cuántas opresiones y sumisiones, de tan diferente índole, no supone el esfuerzo de liberación de un hombre! «Ses personnages —dice Amédée Mas a propósito del *Buscón*— ont toute la liberté, la gratuité des créations artificielles de l'esprit».[19] Y no puede ser más oportuna la observación por Edmond Cros, con motivo del *Buscón* tam-

17. *Obra*, p. 1.399.

18. Raimundo Lida, «De Quevedo, Lipsio y los Escalígeros», en *Letras hispánicas*, México-Buenos Aires, 1958, p. 162. [Este ensayo, como los demás que aquí cito de don Raimundo, está ahora integrado en el volumen *Prosas de Quevedo*, Barcelona, 1981.]

19. Amédée Mas, *La Caricature de la femme, du mariage et de l'amour dans l'oeuvre de Quevedo*, París, 1957, p. 239: «Sus personajes tienen todo lo libre, lo gratuito de las creaciones artificiales del espíritu».

bién, de que unas escenas, como en el Rabelais de Bajtín, son una fiesta de Carnaval, una desmitificación que trastorna provisionalmente la sociedad y así destaca de paso sus usurpadores.[20] No dejemos de tener presente, por lo pronto, la extensión de tal esfuerzo de liberación.

Es obvio, en segundo lugar, el espacio considerable que ocupan en la obra de Quevedo las composiciones burlescas. El género literario en estos casos, como el tema, es una oportunidad, no una obligación. Aquello que se presta en cierto momento a usos positivos, como el romance amoroso,

> Después que te conocí,
> todas las cosas me sobran:
> el sol para tener día,
> abril para tener rosas,[21]

inspirará en otra ocasión la parodia del Romancero viejo, tratándose por ejemplo del «mal francés»,

> Lo español de la muchacha
> traduce en francés el mal:
> cata a Francia, Montesinos,
> si te pretendes pelar,[22]

o hasta de la figura del Cid. No creo que se trate de meros juegos pasajeros, o, mejor dicho, que la postura paródica sea secundaria en Quevedo. «No haya miedo —advierte Dámaso Alonso— de que forcemos hechos que son evidentes. Fue la poesía aplebeyada y chocarrera una enorme válvula de escape de lo afectivo. ¿Nos podríamos imaginar a Quevedo sin esa descarga?» [23] Reléase el muy provechoso artículo de Emilio Alarcos García acerca de la «parodia idiomática» en Quevedo, sobre la que volveremos luego. Los mosquitos que vuelan al vino, como mariposas a la llama, son «marivinos»; quien presume de doncella y es todo lo contrario, «putidoncella»; el que miente sigilosamente, como quien anda de puntillas, «miente de

20. Cf. Edmond Cros, *L'Aristocrate et le carnaval des gueux*, Montpellier, 1975.
21. Blecua, I, p. 423.
22. *Ibid.*, II, p. 285.
23. Dámaso Alonso, *Poesía española*, Madrid, 1952², p. 528.

puntillas», etcétera.[24] Comicidades carnavalescas también, que acatan, en el fondo, los cauces tradicionales del idioma.

En lo que a la literatura se refiere, llega muy lejos y es significativo el total desenfado con que Quevedo considera sus instituciones principales, que son los géneros. Pues el blanco de la actitud burlesca es la poesía misma, la poesía establecida, sus formas y convenciones. Cuando Berni pinta burlescamente la mula de Florimonte, el objetivo de la broma no es el pobre cuadrúpedo sino el prestigio o el estilo de Petrarca. Así, en el *Poema heroico* de Quevedo el objeto de la imitación, por decirlo con término de la época, no eran los disparates de Orlando amando sino los de Boyardo escribiendo; y los del poema épico moderno en general. Tampoco en esta ocasión era original la elección del asunto, pues Berni y Aretino ya se habían mofado del *Orlando innamorato*.[25] Pero sí lo es, infinitamente, el lenguaje de Quevedo, desencadenado y liberado por el juego paródico.

Años después, Schiller descubriría que el ejercicio lúdico coincide muchas veces con el artístico. En Quevedo todo sucede como si la actitud burlesca permitiese, provisionalmente, anular la sumisión ordinaria del estilo al género. Parece que al componer su *Poema heroico* Quevedo se encuentra con que, por fin libre, puesto a hacer lo que se le antoja con las palabras, entregado por la liberación paródica a la escritura, surgen logros positivos e inesperados aciertos poéticos:

> Empezó a chorrear amaneceres
> y prólogos de luz, que el cielo dora. (I, 433-434).

O en una jácara:

> Los deseos supitaños,
> el colérico apetito,
> ¿adónde irán que no aguarden
> el melindre o el marido? [26]

La parodia se supera a sí misma —volviendo al *Poema heroico*— y, rizando el rizo, se vuelve constructiva:

24. Cf. Emilio Alarcos García, «Quevedo y la parodia idiomática», *Archivum*, V (1955), pp. 3-38.
25. Cf. Maria E. Malfatti, *Poema heroico ...*, pp. 13 ss.
26. Blecua, III, p. 320.

Encantados se quedan los encantos,
hechizados se quedan los hechizos (I, 881-882).

Decíamos antes que Quevedo supedita la literatura a la escritura. A ello le anima y espolea, en grado extremo, la composición burlesca, donde más que subordinación hay demolición y, en resumidas cuentas, triunfo de un lenguaje eufórico, desbocado, jactancioso, desafiante, liberado:

Se majan, se machucan, se martillan,
se acriban, y se punzan, y se sajan,
se desmigajan, muelen y acrebillan,
se despizcan, se hunden y se rajan,
se carduzcan, se abruman y se trillan,
se hienden, y se parten, y desgajan ... (II, 369-374).[27]

Generalmente, trátese de parodias o no, la reescritura va encauzada por la escritura previa. El género es un verdadero pretexto: lo que abre de par en par las puertas del nuevo texto y de determinado estilo.

Pues venimos advirtiendo, en tercer lugar, la estrecha relación que existe entre género y estilo (relación que la inversión del poema burlesco no logra sino subrayar). Lo característico de Quevedo es la primacía de la escritura (sobre la literatura) y del estilo (sobre el género). Pero primacía supone vinculación y hasta dependencia. No hallamos al interior de una misma obra la pluralidad de estilos que despliega el *Quijote*, tan rica y variada como la humanidad de sus personajes. Más bien se perpetúa la clásica concordancia (en que Auerbach apoyó su *Mímesis*) de cierto nivel verbal con determinado género (o antigénero). Esta conexión, tan evidente en lo grave o lo satírico, Quevedo no la rehúsa ni siquiera al componer jácaras, indivisibles de la jerga de los maleantes. Así las cosas, la diversidad genérica de Quevedo es, por decirlo así, utilitaria, y no es signo de

27. Sobre el dinamismo implícito en el uso de estos 18 verbos de movimiento, véase Celina Sabor de Cortázar, «Lo cómico y lo grotesco en el *Poema de Orlando* de Quevedo», *Filología*, Buenos Aires, XII (1966-1967), p. 132. Acumulación de verbos que recuerda a un poeta apreciado por Quevedo, Francisco de Aldana; y los 15 verbos de movimiento, seguidos, de su «Fábula de Faetonte» (vv. 124 ss.): «se cierra, se dilata, se detiene, se encoge, se suspende, ...».

una finalidad representativa. Acaso sea fútil buscar en la variopinta amplitud genérica de esta obra tan vasta los componentes de un mundo, sea ordenado, sea incoherente o ilusorio. La multiplicidad de modelos sería para Quevedo la invitación, el tránsito, el instrumental necesario para poder abordar toda la gama de los estilos, para llevar a cabo su infatigable exploración del lenguaje.

## Deslindes de lo literario

Claro está que es anacrónico, al hablar del Siglo de Oro, el uso de la palabra «literatura». Latinismo por aquellos años de reciente acuñación, es voz rara hasta fines del XVII, que yo sepa, y de influencia francesa. Sólo a mediados del XVIII (Lessing, *Briefe, die neueste Literatur betreffend*, 1759-1765; Tiraboschi, *Storia della letteratura italiana*, desde 1772) y principios del XIX (Mme. de Staël, *De la Littérature*, 1800) se impondrán las principales acepciones modernas: literatura como «conjunto de obras literarias»; o como «arte literario».

Previamente el término había significado algo como «cultura literaria» —véase la definición del *Diccionario de Autoridades*: «el conocimiento y ciencia de las letras». Es un saber, un género de conocimiento y de cultura. Voltaire escribe aún que «Chapelain avait une littérature immense».[28] En España, el padre Francisco Núñez de Cepeda escribe todavía, en 1682, que «el oficio de juez pide talento muy superior, y que esté dotado de literatura y ciencia ...».[29] Sentido, éste, que había prevalecido en Roma, donde *litteratura* —René Wellek resume— «was called by Quintilian a translation of the Greek *grammatiké*: it thus meant simply a knowledge of reading and writing».[30] Más frecuente era el vocablo *litterae*, empleado para denotar el estudio de las artes y las letras, sobre todo de los escri-

28. Cf. Robert Escarpit, «La définition du terme "littérature"», en *Actes du III Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée*, La Haya, 1962, p. 78.

29. Según el *Diccionario de Autoridades*, voz «Literatura». Es cita de la *Idea del buen pastor, representada en empresas sacras ...*, Lyon, 1682.

30. René Wellek, «The Attack on Literature», en *Expression, Communication and Experience*, ed. Richard C. Popperwell, Londres, 1973, p. 11: «llamó Quintiliano una traducción del griego *grammatiké*: así significa sencillamente saber leer y escribir».

tores griegos. Durante el siglo XVI se diría también «letras», «buenas letras», *litterae, humaniores litterae, eloquentia.* «Hombre de buenas letras —define el Diccionario de Covarrubias (1611)—, el que es versado en buenos autores, cuyo estudio llaman por otro nombre letras de humanidad.» Quevedo mismo, en el Prólogo a la *Milicia evangélica* de Sarmiento de Mendoza, habla de «buenas letras» como de algo que se tiene o se adquiere. Mendoza, dice, «enseña a Dios con sus palabras, sin mendigar autoridad profana de las buenas letras que le sobran».[31] Términos, todos éstos, de extensa aplicación, susceptibles de abrazar todos los saberes y las ciencias.

Ante el problema del deslinde de lo literario, más preciso y complejo, tengamos en cuenta dos corrientes o tradiciones principales que predominan durante el siglo XVI. Me refiero, por un lado, a las *artes poéticas,* de origen fundamentalmente aristotélico y horaciano. Esta tradición suele centrarse en la determinación de lo que es «poesía» o es un «poema», vocablos cuyo uso no se reduce al verso o a la lírica. «Poema trágico» o «poema dramático» se llamaban la tragedia o el drama, como vimos al principio del presente artículo en una cita de *La constancia y paciencia del santo Job.* Era un «poema», según el Pinciano, «la Historia de Etiopía ... y también las comedias italianas en prosa son poemas y parecen muy bien».[32] Ahora bien, esta corriente destaca, desde Aristóteles, los géneros estrictamente literarios: poemas con «fábula», ficciones, obras de imaginación. Es una tradición excluyente, severa. De ahí lo esencial de la distinción entre poesía e historia, que desveló a Cervantes; y entre poesía y filosofía.

Por otro lado, la tradición *retórica,* tan antigua como importante en escuelas y universidades, destaca enormemente las propiedades y posibilidades del lenguaje: lenguaje cultivado, muy capaz de producir los efectos deseados —de emplear con provecho, como dice Quevedo en su elogio de Francisco de Sales, «palabras elegantes como eficaces, vivas y ardientes ...». Este *ars dicendi* o *ars loquendi* es el de todos los grandes escritores o autores, el de las mejores obras tanto de los poetas como de los historiadores y filósofos. Ya vimos que Quintiliano recomendaba el estudio de Tucídides, Tito Livio, Salustio y Cicerón (*Inst. Orat.,* X, I). Cierto que resumo aquí dos polos

31. *Obras,* p. 1.604.

32. López Pinciano, *Philosophia antigua poetica,* ed. Alfredo Carballo Picazo, Madrid, 1953, vol. I, p. 206.

teóricos. Entre el primero, de orientación genérica y estética, y el segundo, lingüística y retórica, existían en la práctica del escritor y del crítico numerosas posiciones intermedias y no pocas confusiones y vaguedades. El Pinciano tiene, para un autor de *ars poetica*, la manga bastante ancha y admite a Lucrecio, Lucano y Platón; lo cual Cascales, cuya idea de lo literario es más estrecha, le reprocha. Lucano, explica Cascales, «no fue poeta porque no supo hacer elección de materia, según la obligación de poeta heroico», y si Quintiliano le elogió en su célebre compendio «le hace más orador que poeta, ... por el estilo con que escribió, oratorio y ardiente ...».[33] ¡Típico pleito de la época! Antonio García Berrio recapitula que «el problema de la literariedad» llegó a constituirse en «obsesionante lugar común».[34]

Al menos en la práctica, Quevedo, sin ambages, no sólo acepta sino intensifica el concepto retórico de la palabra escrita. Como crítico, recuérdese que cultiva muchas veces lo que hoy llamaríamos estilística, es decir, concede prioridad al estilo. Dámaso Alonso atribuye tal punto de vista a González de Salas.[35] El propio Quevedo acomete contra la «jerigóngora», «jerihabla» o «culta latiniparla» por motivos estilísticos; y con idéntico criterio alaba no ya a Fray Luis de León sino a autores de tratados de ascética o de caza mayor. Acerca del *Arte de ballestería y montería* de Martínez de Espinar, declara Quevedo que «el estilo es descansado de afectación y demasías sobradas, las palabras propias y decentes ...». Ante el problema de la paternidad del *De los remedios de cualquier fortuna*, rechaza Quevedo la opinión del perito en la materia, Lipsio, a base de un cotejo estilístico. Sí sería obra del estoico romano, «porque en Séneca hallamos, primero que en Petrarca, el estilo de repetir una palabra muchas veces, y consolarla, y declararlo repetidamente de diferentes maneras ...».[36] Pese a su uso del concepto retórico de estilo anafórico, Quevedo en esta ocasión se equivocaba. No así cuando descubre el parecido entre Tomé de Burguillos y Lope de Vega: «el estilo es (no sólo decente, sino raro, en que la lengua castellana presume victorias de la latina) bien parecido al que solamente ha florecido sin

33. Francisco Cascales, *Tablas poéticas*, ed. B. Brancaforte, Madrid, 1975, p. 50.
34. Antonio García Berrio, *Introducción a la poética clasicista: Cascales*, Barcelona, 1975, p. 61.
35. Cf. *Poesía española*, p. 548.
36. *Obras*, p. 884.

espinas en los escritos de frey Lope Félix de Vega Carpio ...».[37] (No dice poemas, ni comedias, sino «escritos».) Se da por satisfecho de la traducción de la *Utopía* de Moro por Jerónimo Antonio de Medinilla, «asegurándome el acierto della lo cuidadoso de su estilo, y sin afectación ...».[38] Más que nada, es significativo el Prólogo a las poesías de Francisco de la Torre, breve estudio del léxico del poeta y de las deudas de Fernando de Herrera con él. Quevedo no puede sino elogiar la imitación, tratándose de tan admirable estilo, «que es tan grande y calificada recomendación del docto juicio de Fernando de Herrera en imitarlo, como del ingenio de Francisco de la Torre en haberlo enseñado primero».[39]

## La inmensa reescritura

Muchas veces el camino literario conduce directamente de la palabra a la palabra. En el quehacer de Quevedo, escritura y reescritura van íntimamente unidas. Sabido es que buen número de sus obras son comentarios. Lo son la *Política de Dios*, que desenvuelve pasajes de los Evangelios, el *Marco Bruto* (Plutarco traducido y comentado, con injertos de Suetonio), *De los remedios de cualquier fortuna*, el *Anacreón castellano*, las *Lágrimas de Jeremías castellanas*, *La constancia y paciencia del santo Job*, la *Vida de San Pablo Apóstol*, y varios escritos más. La paráfrasis en verso del Padrenuestro.[40] Las glosas y letrillas poéticas. A veces el punto de arranque es una selección (el pseudo-Séneca). Otras, van mezclados el texto traducido, la paráfrasis y el comentario. La secuencia más rigurosa procede probablemente de los comentaristas griegos de Aristóteles (Porfirio, Am-

37. *Ibid.*, p. 1.617.
38. *Ibid.*, p. 1.610.
39. *Ibid.*, p. 1.608. Claro está que es significativo también el elogio de la «dicción» y el «estilo» de Fray Luis de León en la carta al Conde-Duque de 1629, véase el *Epistolario completo de D. Francisco de Quevedo Villegas*, Madrid, 1946, donde es interesante la alabanza de la cualidad llamada por los griegos *enárgeia* (en Quintiliano, *Inst. Orat.*, VIII, 4; pseudo-Longino, *De lo sublime*, XV, 2), en latín *rapraesentatio* o *evidentia*: según Quevedo, *evidentia*, «poniendo delante de los ojos lo que dicen», p. 230.
40. Cf. Wilson y Blecua, *Lágrimas de Hieremías* ..., p. cxxii.

monius): preámbulo, exposición, traducción, comentario.[41] Repásense las diferentes fases de acceso a las Lamentaciones de Jeremías que nos proporciona Quevedo: dedicatoria, advertencia, vida de Jeremías, aforismos sacados del alfabeto hebreo; y, para cada lamentación, traducción literal del texto bíblico (en que se apropia la versión judía de Ferrara), breve poema basado en el sentido talmúdico y hasta cabalístico de la letra hebrea, comentario en prosa y paráfrasis extensa en verso blanco. Nos hallamos ante una tenaz serie de variaciones, una edificación que se levanta sobre sí misma, un proceso de reescritura que no se sacia. En esta extraordinaria obra de juventud actúa y se explaya aún el entusiasmo del humanista. El escriturario y el poeta se dan cita en un mismo fervor por el misterio de la letra y de las letras.

No pidamos, no, construcciones sistemáticas. A falta de sistemas, buenos son comentarios. La profusión, muy quevedesca, de proemios, prefacios, dedicatorias y colofones coloca la imitación ante un auditorio preciso, capaz de apreciarla, y en un entorno social e histórico determinado. Son como el asa de la jarra que, según Georg Simmel, sirve de transición entre la forma y la vida. Explicaba Aranguren, a propósito de la *Política de Dios*, que Quevedo es un «re-pensador» que se dirige a unas circunstancias concretas.[42] Imposible sistematizar el pensamiento del *Nombre, origen, intento ... de la doctrina estoica*, nos dice Arnold Rothe, sin traicionar su esencial dinámica.[43] Las palabras en movimiento van disparadas hacia un público, y se van construyendo y potenciando para él. He ahí una realidad primordial: el destinatario. En cuanto al origen del movimiento verbal, nadie, al fin y al cabo, inventa el lenguaje. El habla brota del idioma existente, ya usado; y lo excepcional del re-escritor Quevedo es su capacidad de transmutación, rescate y recuperación, tan intensa como significativa, de la palabra ajena.

Han mostrado los especialistas que Quevedo raras veces es un iniciador. Incluso buen número de sus opúsculos festivos son imita-

41. Cf. Neal W. Gilbert, *Renaissance Concepts of Method*, Nueva York, 1960; y Edwin A. Quain, «The Medieval *Accessus ad Auctores*», *Traditio*, III (1945), pp. 215-264.

42. Cf. José Luis Aranguren, «Lectura política de Quevedo», *Revista de Estudios Políticos*, XXIV (1950), p. 159.

43. Cf. Arnold Rothe, *Quevedo und Seneca*, París-Ginebra, 1965, pp. 103, 77.

ciones. Pero el gran escritor no calca sino recalca —acentuando, insistiendo, desplegando tenazmente las virtualidades originarias. En la versión de *L'Introduction à la vie dévote*, Lida apunta que Quevedo «glosa, amplifica o intensifica las expresiones del original francés».[44] «Cet abîme», por ejemplo, se vuelve «este espantoso abismo»; y «occupé des ténèbres intérieures», «ocupada el alma de mil tinieblas lóbregas y interiores».[45] Al traducir a Séneca, Quevedo es más senequista que el original, observa P. Delacroix, más papista que el papa.[46] Las más de las veces, «il double l'expression», según M. Gendreau,[47] multiplicando por dos el latín.

Nada revela este proceso mejor que el estudio de las traducciones de Quevedo, cultivado últimamente por especialistas como Henry Ettinghausen, Michèle Gendreau, Donald Castanien y Raimundo Lida. Hoy sabemos que la mayoría no lo son en el sentido moderno de la palabra. Veamos primero este aspecto de la cuestión.

*De los remedios de cualquier fortuna* sí es traducción directa del texto latino, aunque no de la excelente edición comentada de Justo Lipsio, sino de la vieja de Erasmo (1555), y con método, indica M. Gendreau, que supone cierta falta de escrúpulos.[48] El *Manual* de Epicteto es no una versión directa del original griego sino una versificación ampliada de la traducción castellana del Brocense, llevada a cabo con finalidad suasoria: «to make Epictetus' teachings strike the ordinary reader as forcibly and lastingly as possible»,[49] subraya Ettinghausen, o con palabras de Quevedo: «hícela en versos de consonante, porque el ritmo y el armonía sean golosina a la voluntad y facilidad a la memoria».[50] En cuanto al *Anacreón* castellano, Quevedo se jacta de ser el primero en traducir al poeta griego a su lengua, lo cual es cierto —mas no siempre del original, ya que suele apoyarse

44. «Quevedo y la Introducción a *La vida devota*», en *Letras hispánicas*, p. 126.

45. Cf. *ibid.*, pp. 127-128.

46. Cf. P. Delacroix, «Quevedo et Sénèque», *Bulletin Hispanique*, 56 (1954), p. 306.

47. Michèle Gendreau, *Héritage et création: recherches sur l'humanisme de Quevedo*, Lille-París, 1977, p. 163.

48. Cf. *ibid.*, p. 119.

49. Henry Ettinghausen, *Francisco de Quevedo and the Neostoic Movement*, Oxford, 1972, p. 59: «hacer que las enseñanzas de Epicteto impresionen al lector ordinario con toda la fuerza y persistencia posibles».

50. Cit. en *ibid.*, p. 59.

en la versión latina de Henri Estienne. «No parece exagerado decir —comenta Sylvia Bénichou-Roubaud— que el *Anacreón* castellano es, en mayor parte, traducción de traducción, versión española de una versión latina anterior.» [51] Quevedo sí españoliza sin mediación alguna el texto italiano del *Rómulo* de Malvezzi, con ánimo, sobre todo, más que de reproducir o reflejar, de intensificar y persuadir. «Les impropriétés —opina M. Gendreau—, les inexactitudes, les erreurs de sens portant sur un mot ou une phrase entière foisonnent.» [52] Por último, la versión de san Francisco de Sales viene a ser una refundición de la traducción de Fernández de Eyzaguirre: «Quevedo —apunta Raimundo Lida— apenas ha consultado el texto francés; apenas lo ha utilizado para depurar el de Fernández de Eyzaguirre, ya que a depurarlo ... se ha reducido su tarea».[53]

La pluma de Quevedo no defrauda nunca. No pongo en tela de juicio aquí la calidad, deslumbrante y asombrosa, de su quehacer literario —de cualquier aspecto de este quehacer. Ninguno más escritor que el reescritor atrevido y tenaz. Pues el poeta compone, leemos en el *Poema heroico* (I, 80),

con verso suelto y con estilo brujo.

Eso, exactamente eso: soltura y estilo brujo. Brujería y transmutación del texto anterior, magia de la expresión consciente de su poder, eficacia del estilo en que la voluntad de un hombre se concentra, esfuerzo por hechizar y fascinar, con ritmo y armonía que sean «golosina a la voluntad», a unos lectores determinados. No se trata, frente a sus traducciones, de suspender en Clásicas a Quevedo, sino de comprenderle. «Las versiones directas del griego y, sobre todo, las versiones de valor, eran excepcionales en España —señala Emilio Carilla— y en el resto de Europa.» [54] Tengamos en cuenta los métodos y procedimientos propios de los traductores del Renacimiento.

51. Sylvia Bénichou-Roubaud, «Quevedo helenista (El *Anacreón castellano*)», *NRFH*, XIV (1960), p. 68.
52. Gendreau, p. 223: «las impropiedades, las inexactitudes, los errores de sentido que afectan a una palabra o una frase entera, pululan».
53. «Quevedo y la Introducción a *La vida devota*», en *Letras hispánicas*, p. 125.
54. Emilio Carilla, *Quevedo (entre dos centenarios)*, Tucumán, 1949, p. 70.

El Humanismo consideraba la traducción como una forma de *imitatio* —y de *inventio* tal vez—, por cuanto intentaba o lograba ser socialmente eficaz. El uso de una retórica vivaz o hasta de una ideología era necesaria para aproximar una lengua muerta —como el griego, las más de las veces— a unas sociedades y nacionalidades nuevas. «Les conceptions sont communes aux entendements de tous les hommes: mais les mots et manières de parler sont particuliers aux nations» («Los conceptos son comunes a los entendimientos de todos los hombres: pero las palabras y maneras de hablar son privativas de las naciones»), escribía Peletier du Mans en su *Art poétique* (1555). La concepción humanista de la traducción manifestaba, según Glyn P. Norton, una general creencia en la «centralidad» del lenguaje. Una traducción era un acto de recuperación física —«an act of physical retrieval»—[55] en la medida precisa en que se creía en la vitalidad y energía latentes en las palabras. Vida posible que pedía resurrección para un público diferente y nuevo. Contemplado su quehacer desde tal ángulo, Quevedo no sólo cumplió como traductor sino potenció y reveló claramente en sus traducciones una concepción dinámica, activa, persuasiva de la comunicación literaria: del empleo de unas palabras virtualmente no ya «elegantes» sino, como dice en el elogio de san Francisco de Sales, «eficaces, vivas y ardientes ...».[56]

## Disolución de la armonía

Contexto sociohistórico, acción, lectores: coordenadas de un devenir que no conviene simplificar. Tan singular y tan múltiple, Quevedo no es inmutable. Recordemos un aspecto esencial de tal cambio: el escritor desplazará al humanista. Ya comenté las aspiraciones sin-

55. Véase el número de la *Canadian Review of Comparative Literature*, VIII (1983), consagrado a las traducciones del Renacimiento, particularmente Paul Chavy, «Les traductions humanistes au début de la Renaissance française: traductions médiévales, traductions modernes», pp. 284-306; y Glyn P. Norton, «Humanist Foundation of Translation Theory, 1400-1450: A Study in the Dynamics of the Word», pp. 173-203.

56. *Obras*, p. 1.425. Al respecto, escribe C. Sabor de Cortázar, art. cit., p. 96: «la palabra tiene en Quevedo una densidad casi tangible, y la expresión parece modelada en materia consistente, que se dinamiza hasta el vértigo».

créticas del Renacimiento europeo, de Pico della Mirandola a Augustino Steuco y Guillaume Postel. Ante la superabundancia de modelos, la dilatación del espacio de la cultura, la profusión de interpretaciones que marcaban la época, algunos ansiaron la conciliación de los renovados saberes y las creencias cristianas. Pues bien, el joven Quevedo, humanista en ciernes, sentiría también a Europa como una espléndida herencia sin inventariar, sin ordenar, opulenta pero no reacia a la síntesis. «Gran ambición —resume nuestra primera autoridad en la materia, Raimundo Lida— continuar en España la obra de Lipsio: vindicar a Homero y a Epicuro, cristianizar a los estoicos, conciliar la Biblia con los mejores frutos de la especulación pagana.» [57] En el *Anacreón español*, de 1609, Quevedo utiliza las Sagradas Escrituras para iluminar los versos del secular poeta griego, con ansia, nos dice Lida, «de conquista e integración: de incorporar en la moderna cultura española la poesía y el saber de los antiguos, de armonizar los estudios profanos y los sagrados, la erudición grecolatina y la hebraica».[58] Sabido es que Quevedo atenderá ante todo a la convergencia del estoicismo con el Antiguo Testamento. Lo más urgente será defender la «secta» estoica, «tan seria, varonil y robusta —escribe en *Nombre ... de la doctrina estoica* (1633-1634)—, que tanta vecindad tiene con la valentía cristiana ... No pudieron verdades tan desnudas del mundo cogerse limpias de la tierra y polvo de otra fuente que de las sagradas letras».[59] Anteriormente, Quevedo se había propuesto, en sus *Lágrimas de Jeremías castellanas* (1613), superar las divergencias existentes entre la Biblia hebrea y la Vulgata. En sus glosas aparecían a menudo los poetas latinos —Virgilio, Lucano—, pero no, observa J. M. Blecua, Séneca ni Epicteto.[60] Un Jeremías estoico, tranquilo en su ataraxia, era difícilmente concebible.

En un ensayo primordial, consagrado a la *España defendida*, dibuja Raimundo Lida el itinerario de la disolución del sincretismo de Quevedo. El equilibrio clásico-cristiano del discípulo de Lipsio se quiebra con aquel libro, de 1609 ya, alabanza patriotera de una España despreciativa de los estudios humanísticos y cuya «antigüedad y excelencia» entroncan con la Historia Sagrada, la raíz de los

57. «Cartas de Quevedo», en *Letras hispánicas*, p. 106.
58. «La "España defendida" y la síntesis pagano-cristiana», en *Letras hispánicas*, p. 143.
59. *Obras*, p. 899.
60. Cf. *Lágrimas de Hieremias* ..., p. cii.

tiempos, el idioma hebreo. «Con la *España defendida* se desencadena en Quevedo un proceso de eliminaciones y restricciones que ya no podrá detenerse.» [61] Su mermado humanismo se concentrará en Séneca y Lucano. Pero también éstos dejarán de ser indispensables más adelante, cuando escribe Quevedo *Las cuatro pestes del mundo* (1636), afirmando: «no tenemos ocasión de mendigar enseñanza de los filósofos; mejor y más segura escuela es la de los santos»; pues Séneca «se lee aventajado en San Pedro Crisólogo».[62] La posible síntesis pagano-cristiana no resiste los golpes de lo que Lida llama «el impulso disgregador» de Quevedo. «Nada queda ya del Quevedo juvenil, ansioso de participar en la labor humanística de toda la Europa culta. Este otro Quevedo es el de una España cerrada que sólo quiere entenderse consigo misma y con Dios. España en soledad y contra todos.» [63]

Tras la disolución de la armonía —aquella música superior que oyera Pico della Mirandola—, efectivamentc, Quevedo apelará cierto tiempo a la solución patriótica. Su don verbal será amor a «nuestra lengua» patria. Parcelación del horizonte, vindicación provinciana, cuya utilidad bien conocemos hoy como sucedáneo de proyectos y entusiasmos integradores. El desenlace no hará sino alimentar y confirmar el desengaño y envejecimiento ideológico de Quevedo, cada día más terco, más idiosincrásico, más reconcentrado, más polémico. «Esto... —escribe en una carta del 21 de agosto de 1645— no sé si se va acabando ni si se acabó. Dios sabe: que hay muchas cosas que, pareciendo que existen y tienen ser, ya no son nada sino un vocablo y una figura.» [64] ¿No será España más que un vocablo, una figura? Conocidas son las estrofas de la «Epístola satírica y censoria» al Conde-Duque, en que se explaya la emoción de la decadencia. O, en clave jocosa, las de la «Vida poltrona»:

Tardóme en parirme
mi madre, pues vengo
cuando ya está el mundo
muy cascado y viejo ...
De la edad de oro

61. *Letras hispánicas*, p. 147.
62. *Obras*, p. 1.123.
63. *Letras hispánicas*, p. 148.
64. *Obras*, p. 1.954, carta a don Francisco de Oviedo; cit. por Lida, p. 122.

gozaron sus cuerpos;
pasó la de plata,
pasó la de hierro
y para nosotros
vino la del cuerno.[65]

Será Quevedo, más que cómplice, testigo de la general desintegración de un mundo. A la crisis económica, política y demográfica de España, acelerada, inexorable, se unen los efectos de un fervor religioso predominantemente negativo: lectura y lección de la descomposición no ya de un mundo, sino del mundo. La infamia del hombre, en que tanto insistieron los enemigos protestantes de Quevedo, no es aquí sino un elemento del total escándalo del mundo desvalorizado por la fe, una dimensión de la fantasmagoría que nos rodea y que, por más que se parezca a la nada, nos envuelve y arrastra como la más inmediata y maciza de las realidades. Las cosas se desvanecen como sombras o espejismos; pero este desvanecerse es lo que vemos, lo que vivimos, lo que recordamos.

No pocos críticos han advertido la escasa presencia o eficacia en Quevedo no de la fe sino de la esperanza, de una visión positiva o anhelo de vida eterna. Poco se habla, nota Arnold Rothe al analizar la *Doctrina estoica*, de la gracia divina, de la inmortalidad del alma, de los sacramentos, incluso del pecado.[66] Pesimismo cristiano, sí, pero en que sobresale y triunfa el pesimismo. Leo Spitzer mostró con su habitual agudeza cómo la religión de Quevedo se vuelca sobre el mundo y retrata la morada de un desengaño terrenal, dinámico, secularizado.[67] Residencia en la tierra que no consiente, por supuesto, la circularidad, el orden, la perfección. Lo que Lida denomina «el impulso disgregador» de Quevedo va unido a una querencia contraria, de índole hiperbólica, que concentra, aprieta, resume: «capacidad de condensación», escribe Dámaso Alonso, que es característica casi constante, pues «todo se prensa, se estruja».[68] Tendencias ambas que se sacian en el fragmento —«fragmentación impresionista de lo viviente», según Alberto Sánchez—,[69] en la anamorfosis «que des-

65. Blecua, III, p. 97.
66. Cf. Rothe, *op. cit.*, pp. 102 ss.
67. Cf. Leo Spitzer, «Zur Kunst Quevedos in seinem Buscón», en *Romanische Stil- und Literaturstudien II*, Marburgo, 1931, pp. 48 ss.
68. *Poesía española*, p. 529.
69. *Prosa festiva*, ed. Alberto Sánchez, Madrid, 1949, p. 36.

compone los elementos y las figuras», según Luisa López-Grigera,[70] en la sentencia, en el verso exasperado y rutilante, en las ficciones sumamente porosas, densas y acumulativas —*Los sueños*, *El Buscón*, *La hora de todos*—, donde la tensión verbal no tolera aplazamiento, donde jamás descansa el dinamismo implícito en el implacable pesimismo hiperbólico de Quevedo.

## LÍNEAS DE FUERZA HIPERBÓLICAS

Llevaba toda la razón Fernando Lázaro Carreter cuando protestaba contra la subordinación de una obra como el *Buscón* a esquemas previos y generales: «no puede admitirse que un libro cualquiera, esto es, un breve trozo de una vida multiforme y varia como la de Quevedo, sea explicado a partir de una síntesis precipitada del total».[71] Ni el barroco, ni el concepto, ni la poesía metafísica, ni el reflejo de la decadencia nacional son aceptables como explicaciones suficientes o totalizadoras. El prodigioso Quevedo es un enigma que al parecer supera las posibilidades y fuerzas de la crítica. Guardémonos mucho, sí, de simplificar al perennemente desconcertante escritor. Ahora bien, no caigamos en la fácil tentación contraria: lecturas aisladas, atomización, derrotismo. El enigma sólo existe para quien lo siente como tal, y lucha y se atreve con él.

Por lo pronto, es prudente suponer que el dinamismo de Quevedo da cabida no a posturas fijas sino a líneas de fuerza, tendencias, impulsos; y que tales impulsos y orientaciones dinámicas asumen puntos de quietud o de arranque y otros más tensos o extremados. No sólo hay un impulso B sino un punto A desde el cual se tiende hacia B; o hasta una polarización A/B. Así, Borges, que no es un crítico profesional, procede con lúcida cautela cuando en el famoso ensayo consagrado a afirmar que «la grandeza de Quevedo es verbal», que las «mejores piezas» de Quevedo son «objetos verbales, puros e independientes como una espada o como un anillo de plata»,[72] queda

70. *La hora de todos*, ed. L. López-Grigera, Madrid, 1975, p. 38.
71. «Originalidad del *Buscón*», ensayo recogido en *Francisco de Quevedo*, ed. Gonzalo Sobejano, Madrid, 1978 (antología mencionada más adelante como Quevedo), p. 188. Ni puede tampoco una sola cita compendiar una obra, observa Lida en «Hacia la *Política de Dios*», Quevedo, p. 262.
72. Borges, *Otras inquisiciones*, Buenos Aires, 1960, pp. 56, 63.

apuntada, sin embargo, la presencia de otras piezas del mismo autor, como el aplaudido soneto que comienza

Retirado en la paz de estos desiertos,
Con pocos, pero doctos, libros juntos,
Vivo en conversación con los difuntos
Y escucho con mis ojos a los muertos.

«No diré —comenta Borges— que se trata de una transcripción de la realidad, porque la realidad no es verbal, pero sí que sus palabras importan menos que la escena que evocan o que el acento varonil que parece informarlas.» [73] Tal es el punto A, diríamos, que una tendencia B postula —y al propio tiempo cancela—, el exasperado dinamismo verbal que no se sacia, que no se detiene en su largo viaje de espaldas a la vida, que reitera sus agresiones como las puñaladas de un criminal obseso:

En cuévanos, sin cejas y pestañas,
ojos de vendimiar tenéis, agüela;
cuero de Fregenal, muslos de suela;
piernas y coño son toros y cañas.

Las nalgas son dos porras de espadañas;
afeitáis la caraza de chinela
con diaquilón y humo de la vela,
y luego dais la teta a las arañas.[74]

Asimismo, supongo que el impulso hiperbólico que aquí destaco no es sino una tendencia poderosa, una tentación constante de la escritura de Quevedo, una como necesidad que, en pugna con otras, al menos nos descubre vectores no superficiales de un atormentado quehacer poético.

Señala Ilse Nolting-Hauff en su estudio de los *Sueños* que la hipérbole, «rasgo fundamental de la sátira de Quevedo», no afecta meramente la expresión: es notoria la «elección unilateral» [75] de

73. *Ibid.*, p. 61.
74. Blecua, II, p. 69. Para el estudio de sonetos de esta clase, en que el poeta se ensaña con el objeto o tema de escarnio y agresión, a lo largo de una *vituperative structure* de índole paratáctica (p. 84), véase el provechoso libro de James Iffland, *Quevedo and the Grotesque*, Londres, 1972.
75. Nolting-Hauff, p. 224.

hechos, lugares, cosas, tipos, vicios. Téngase en cuenta también el carácter sucesivo de la «técnica hiperbólica» que destaca Ernesto Veres D'Ocón y se manifiesta muchas veces en la «enumeración anafórica»[76] (estilo que el propio Quevedo observó en Séneca y Petrarca: «declararlo repetidamente de diferentes maneras»).[77] Dámaso Alonso pone de relieve al respecto la función esencial de la hipérbole en toda poesía y especialmente en la del Renacimiento: «en el fondo de toda imagen suntuaria late una hipérbole: 'cabello' = 'oro'; 'dientes' = 'perlas'».[78] Soslayando por ahora la observación general (creo más bien en la polaridad *understatement/overstatement*, alusión/redundancia, contención/efusión, de variable aplicación según los momentos históricos y las sociedades), recojamos la afirmación de Dámaso Alonso en su lectura de Quevedo —«muchos de sus sonetos más chispeantes no son sino una sucesión de estupendas hipérboles, todas tan en el extremo, que la imaginación pasa sin descanso de una a otra, juzgando que la que llega no podrá superar a la ya recibida»—[79] y sobre todo la idea de que, en definitiva, la hipérbole es aquí un proceso, un camino abierto, una exploración sucesiva, la expresión de una energía y tensión inicial que no cesan de acuciar, atormentar y —poéticamente— dar aliento al infatigable escritor.

Mención aparte merecen dos aspectos de tal tensión: la paronomasia y la amplificación. Acerca de la paronomasia, baste aquí con formular una pregunta. Me refiero al juego de palabras que ofrece semejanza de sonido y disparidad de sentido. «Quien no es ladrillo, es ladrón.»[80] «Más estimo un dan que un don.»[81] Tratándose de un viejo: «si no Calvino, calvete».[82] O: «son los vizcondes unos condes bizcos ...».[83] Y «no se ha de jugar a los dados, ni se ha de leer en el

76. Véase Ernesto Veres D'Ocón, «Notas sobre la enumeración descriptiva en Quevedo», *Saitabi* (VII), 1949, pp. 27-50; y «La anáfora en la lírica de Quevedo», *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, XXV (1949), pp. 289-303.
77. *Obras*, p. 884.
78. *Poesía española*, p. 367.
79. *Ibid.*, p. 533. Según Lope en la *Circe*, Quevedo escribió una *Retórica*, véase López-Grigera, *op. cit.*, p. 37.
80. Blecua, II, p. 160.
81. *Ibid.*, II, p. 146.
82. II, p. 164.
83. II, p. 52.

Dante, ni se han de comer dátiles».[84] A propósito de Góngora, que tenía fama de jugador: «la sotana traía / por sota, mas que no por clerecía».[85] O de una falsa virgen: «y que llame castidad / el hacer casta a escondidas».[86] El vocablo queda así cortado de toda raíz. Esta actitud, que pone tan en solfa el origen de las palabras y por tanto su legitimidad, no escasea durante el siglo XVI: piénsese en Rabelais, en el *Lazarillo de Tormes*.[87] Ya señaló E. R. Curtius, en su gran libro, la crisis por aquellos años de la etimología como «forma de pensamiento» (el *Crátilo* de Platón, san Isidoro) y de la creencia en la propiedad de los nombres.[88]

Cabe preguntarse si la acentuación de tal actitud en Quevedo no presagia la modernidad que Michel Foucault perfila en *Les Mots et les choses* (1966). Contemplaríamos con el siglo XVI el ocaso de un mundo unificado por tejidos de similitudes, analogías y correspondencias. Al propio tiempo, el lenguaje se interroga a sí mismo, se glosa a sí mismo, arranca de sí mismo. Los textos proceden no de las cosas sino de otros textos. «Nous ne faisons que nous entregloser», advertía Montaigne (III, 13). El saber edificado en el comentario —formato predilecto de Quevedo— desencadena un dinamismo verbal profuso, irrefrenable. «A partir du XVI^e^ siècle —según Foucault— on se demandera comment un signe peut être lié à ce qu'il signifie.» [89] No sólo el Buscón, a fuer de buen pícaro, es huérfano. ¿No lo son también sus palabras? ¿Expuestas así a tropiezos y descalabros tragicocómicos?

Instrumento primordial de esta insurrección hilarante de la palabra es la *amplificatio*, que la tradición retórica no cesa de encarecer: Cicerón, el tratado *Sobre el sublime*, Quintiliano, Erasmo. Erasmo había catalogado en su *De duplici copia verborum ac rerum* (1511) los modos de obtener la abundancia: partición, enumeración

84. Astrana, «El caballero de la tenaza», p. 39.
85. Blecua, III, p. 245.
86. II, p. 144.
87. Para Rabelais, cf. E. R. Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, trad. de M. Frenk Alatorre y A. Alatorre, México, 1955, II, p. 698, n. 15.
88. Cf. *ibid.*, pp. 692 ss.
89. *Les Mots et les choses*, París, 1966, p. 58: «A partir del siglo XVI, se preguntarán cómo un signo puede ir unido a lo que significa».

de causas, de antecedentes o de efectos, prosopopeya, digresión, epítetos, tópicos, refranes, sentencias morales, sueños, ficciones, etc.[90]

Pero Quevedo, tan anticiceroniano, no adolece de prolijidad. Lo más propio de él es la amplificación unida a un máximo de concisión. Como más tarde Nietzsche, cultiva Quevedo con suma felicidad el fragmento que destila y condensa, la sentencia que exprime y expresa, la chispa del aforismo. Nos hallamos ante una amplificación cualitativa, vertical, en profundidad. Unida al proceso retórico, los resultados suelen ser sorprendentes, audaces, paradójicos. Sin repetirse, el escritor acumula una variante breve tras otra; de tal forma, progresivamente, la amplificación cualitativa viene a producir una conclusión insólita, diferente, nueva. Dicho sea con términos retóricos, la hipérbole conduce a la *commutatio* final. El texto ha roto todas las amarras, liberándose de sus orígenes. Sin trabas, las palabras vuelan hacia la meta, que es el lector. La amplificación se nos aparece como indivisible no de un yo por expresar sino de un tú por convencer, de un tú que justifique, como la llegada explica el viaje, el largo camino de la hipérbole. Así, Quevedo, que no se repite solamente, y no seduce —dice J. M. Blecua—,[91] sí asombra y subyuga a sus lectores, mediante la retahíla de variaciones convertidas al final en diferencias. Reléase en la paráfrasis del pseudo-Séneca la serie de sentencias en que como a martillazos el clavo va hundiéndose poco a poco —persuadiendo más que a nadie, quizás, al propio poeta, lector de sí mismo, «auditorio y teatro» a la vez:

> «Morirás mozo.» Tanto menos tendré que morir cuanto menos viviere.
>
> «Morirás mozo.» Menos agravio hace la muerte a quien menos quita.
>
> «Morirás mozo.» Harta vida son pocos años, cuando muchos son poca vida. «Morirás mozo.» Eso es llegar antes donde voy. ¿Qué caminante aborreció el atajo? «Morirás mozo.» Grande bien es no llegar a viejo a verme muerto. La muerte me quita lo que, si viviera, deseara yo que me hubiera quitado, y viera que lo deseaban los que me vieran. «Morirás mozo.» El necio, aun decrépito, muere muchacho en su deseo; el sabio muere viejo en su mocedad.[92]

90. Cf. William G. Crane, *Wit and Rhetoric in the Renaissance*, Gloucester, Mass., 1964.
91. *Lágrimas de Hieremías ...*, pp. cxiii-iv.
92. *De los remedios de cualquier fortuna*, en Astrana, p. 887.

Y las sentencias continúan, acumulando paralelismos sintácticos que preludian el vuelco final, hasta decir y repetir y machacar que el «sabio muere viejo en su mocedad», o sea, que no sólo morir joven es un bien, sino que morir joven, en resumidas cuentas, es morir viejo. (Si me doy por muerto hoy, ¿no moriré mañana?)

Más que un pasado y una experiencia suya, el escritor afirma un razonamiento (por decirlo así) y, basado en él, un futuro y una voluntad de ser. Nada más íntimo que la voluntad. Por lo menos en el instante de la escritura el mundo tiene un centro. Destaca Lida la presencia constante e integradora de un yo —«Yo, con esa Y de brazos descomunales»—,[93] de un yo implacable consigo mismo,[94] del yo de un escritor que, en su soledad acongojada, reside en el lenguaje y desde las palabras —« ¡Ah de la vida ...! , ¿nadie me responde? »— interpela al mundo y logra volver a él. Es el yo que se dirige a su propio cuerpo, a su futuro cadáver inventado, en el *crescendo* de las celebérrimas variaciones encaminadas a la apasionada transposición —el amor, no la muerte, es la realidad última, definitiva, triunfante— de los tres versos finales:

Alma a quien todo un dios prisión ha sido,
venas que humor a tanto fuego han dado,
medulas que han gloriosamente ardido,

su cuerpo dejará, no su cuidado;
serán ceniza, mas tendrá sentido;
polvo serán, mas polvo enamorado.

Ha subrayado Carlos Blanco, en espléndido artículo, que el ilustre soneto lleva la tradición amorosa hasta sus últimas consecuencias.[95] Quevedo asume el exorbitante concepto de amor eterno y con pocos versos, medidos y desmedidos a la vez, va más lejos que todos y que nadie.

93. *Letras hispánicas*, p. 123.
94. *Letras hispánicas*, pp. 119 ss.
95. Cf. Carlos Blanco Aguinaga, «"Cerrar podrá mis ojos ...": tradición y originalidad», *Filología*, VIII (1962), pp. 57-78.

## Retórica y desesperación

Volvamos un instante al intento de síntesis pagano-cristiana y su disolución final. No pongo en duda la persistencia en Quevedo, hasta los últimos años, de cierta sustancia moral estoica. Henry Ettinghausen ha demostrado que los temas estoicos aparecen hasta en los últimos tratados cristianos, como la *Providencia de Dios*.[96] Pero pienso también que estos restos de un auténtico estoicismo —el de Epicteto, Séneca o Lipsio— descubren los efectos, más que de una síntesis, de una subordinación. Más que la conciliación de Epicteto con el Antiguo Testamento, observamos la sujeción y supeditación de Epicteto. A se somete a B —he aquí la operación en que interviene el impulso hiperbólico del poeta. Pues la supeditación de A a B es el desenlace de un proceso visible, de un dinamismo a veces sobremanera rápido, pero progresivo. Poco a poco el término inicial, A, digamos esquemáticamente, se va aproximando a B, empieza a parecerse a B, se integra en B, se sujeta a B, y finalmente se confunde con B. No hay conciliación, ni síntesis, ni mero oxímoron o coincidencia de opuestos, pues ello implicaría la integridad y continuidad de ambos componentes. Es decir, muchas veces el impulso incesable conduce a una inversión final: lo que era diferencia se convierte en identidad. Lipsio pensaba que era apenas probable que Zenón conociera los textos bíblicos. No opina así Quevedo, al recordar que los cínicos eran naturales de tierras próximas a Judea; y agrega acto seguido: «por lo que no sólo es posible, sino fácil, antes forzoso el haber los cínicos y los estoicos visto los libros sagrados, siendo mezclados por la habitación con los hebreos, que nunca los dejaban de la mano».[97] Con tres adjetivos hemos pasado de la contingencia («es posible») a la necesidad («es forzoso»). Ejemplo, éste, que se funda en explícito razonamiento, aunque la idea sea históricamente disparatada.

No así las numerosas agresiones de Quevedo, sus aborrecimientos irracionales, fulgurantes, como los que se compendian en el simple uso del superlativo: «érase una nariz superlativa ... /, érase un naricísimo infinito ...» —dos etapas del célebre soneto antisemita,[98]

96. Véase Ettinghausen, pp. 92 ss.
97. *Obras*, p. 902.
98. Antisemitismo ambiental, fundamental, pero que no es sino el origen que dispara en Quevedo su alarde verbal y lúdico, que es lo que aquí pro-

cuya condensación metafórica concentra actitudes hiperbólicas que en otros lugares se explayan y reiteran más extensamente, con motivo lo mismo de lo trivial que de lo grave, del amor que del insulto personal. Así, el ataque desaforadamente antisemita contra don Francisco Morovelli de Puebla,

> aquel rabí con fondo en bencerraje;
> los bojes, los cerotes, las tijeras,
> de quien bufón deciendes y bardaje,
> pues eres el *plus ultra* en desvaríos,
> el *non plus ultra* en perros y judíos,[99]

y, claro está, las conocidas invectivas contra —« ¡Ay de ti, protovieja! »— la absoluta antigualla femenina,

> eres, por excelencia,
> fénix de la vejez, la quintaesencia,
> vieja superlativa,
> en quien la muerte dicen que está viva
> y anda viva la muerte ...,[100]

compendio del odio terrible del poeta a la mujer (de quien le obsesiona la menstruación),[101] que es odio, en definitiva, a la materialidad del ser humano y a su propio cuerpo.

Entre estos extremos, hay bastantes momentos en que la vitalidad hiperbólica de Quevedo halla cauces exactos, medidos, de sucesiva expresión. «Bien familiar a todo lector de Quevedo —confirma Lida— es la complacencia con que el escritor, desencadenada una

---

curo destacar. Véase la brillante contribución de Maurice Molho al coloquio de Boston, *Quevedo in Perspective*, ed. J. Iffland, Newark, Del., 1982, pp. 57-79. El poema, creo yo, excede al odio que lo inspira.

99. *Obras completas*, ed. Blecua, Barcelona, 1963, p. 1.217 (no consta este poema en la edición posterior, *Obra poética*).

100. Blecua, II, p. 95.

101. Véanse *Obras*, pp. 205 («El mundo por dentro»), 243 («Discurso de todos los diablos»), 1.248 (*Providencia de Dios*); y *Lágrimas de Hieremías* ..., p. 81; véase A. Mas, p. 14 (Tertuliano). Dice Tierno, en Quevedo, p. 32: «hay en el brutal regocijo con que Quevedo maneja la palabrota un fondo de desesperación y dolor tan profundos que se adivina un odio a sí mismo, la irremediable disconformidad de uno consigo mismo ...». Sobre la autocrítica en Quevedo, véase Lida, *Letras hispánicas*, pp. 119 ss.

enumeración, se deja arrastrar por el movimiento frenético del discurso, perdiendo a veces de vista —ni más ni menos que un hablador de entremés— el punto de partida y enhebrando más y más imágenes e ideas.»[102]

Así, muchas veces, dos términos contradictorios se aproximan el uno al otro, comienzan a confundirse, subordinándose el primero al segundo, y por fin componen una misma cosa. La pobreza, digamos, se opone a la riqueza, nos acerca a la riqueza, se asemeja a la riqueza, es la única riqueza. La paradoja o inversión final —*commutatio*, ya dijimos— es el final de un camino de persuasión. La enfermedad es lo opuesto de la salud, se parece a la salud, no se distingue de la salud, hasta que en resumidas cuentas ninguno de los términos existe: «quien tiene salud enferma, ¿qué novedad le hace la enfermedad? Quien tiene cuerpo mortal y caduco, ¿cuál accidente extraña? ¿Por qué dice que está enfermo, y no que nació enfermo? ¿Por qué dice que tiene enfermedad, y no que lo es?».[103] Huelga insistir en la identidad de la vida y la muerte, estudiada por Rothe y Ettinghausen a propósito de Séneca, y conocida por todos los lectores de los grandes poemas metafísicos de Quevedo. Nacer es morir, vivir es seguir muriéndose, estar vivo es estar muerto, y no somos sino «presentes sucesiones de difunto».

Claro está que no se trata de un razonamiento. Ni de una conclusión. La figura retórica se repite innumerables veces y vuelve a recorrer, incansablemente, idéntico itinerario, ávida de unas oposiciones y de un conato de superación que son su razón de ser. Considerada como un proceso hiperbólico, tan funcional es para la figura el punto de arranque como el de llegada y, más que nada, es imprescindible la tensión y la necesidad de negación que infunden aliento y vida a la totalidad del proceso expresivo, mil veces repetido.

102. Con motivo del célebre soneto «Cerrar podrá mis ojos ...», habla Fernando Lázaro de «hiperbólica terquedad» («Quevedo entre el amor y la muerte. Comentario de un soneto», en Quevedo, p. 292), y María Rosa Lida de «robusta retórica» («Para las fuentes de Quevedo», *RFH*, I, 1939, 373). Sobre la primacía del movimiento en Quevedo, del proceso, del dinamismo de la forma y las imágenes, véanse A. Mas, pp. 215 ss, y C. Sabor de Cortázar, art. cit., pp. 129 ss. Sobre la construcción en sus poesías de «un ordre artificiel de l'esprit» (el poema «Al jilguero» utiliza las mismas imágenes que «Al ruiseñor»), véase A. Mas, pp. 217, 235.
103. *Obras*, p. 889.

Quevedo es el que va más lejos, hipérbole de una literatura. Las palabras anteriores se habían quedado cortas. Las posibilidades de una escritura consciente de su fuerza son ilimitadas. Cortadas las ataduras del lenguaje, liberado el signo de sus servidumbres convencionales, se hacen concebibles la palpabilidad, la iluminación, el estremecimiento, la osadía sin igual de la «inmensa escritura» de Quevedo, que así se nos aparece como el más retórico de los grandes poetas españoles. Aquí el adjetivo «retórico» no es despectivo. No se trata de una oquedad o falta de sustancia. Todo lo contrario: el gran poeta retórico, porque es grande, convence —o al menos nos zarandea y emociona. Lo que dicho está, dicho queda; las palabras están ahí; y Quevedo nos dice cosas sobrecogedoras, escalofriantes, imborrables de nuestra memoria. Pero si la comunicación literaria supone un autor, un mundo, un mensaje verbal y un lector, en Quevedo creo que prevalecen ante todo las dos fases finales: la elaboración de un lenguaje y el esfuerzo por persuadir al lector. La expresión del yo y la referencia al mundo existieron en su momento, sin duda, pero quedan muy atrás y considerablemente superadas por el dinamismo del tenso proceso retórico.[104]

## El mundo sin auroras

«Hay algo destructivo, antijerárquico, anárquico, en ese alzarse» —observa, perplejo, como todo buen lector de Quevedo, Dámaso Alonso.[105] ¿Nos encontramos ante un proceso de destrucción? Sin duda la sátira de la sociedad española es vitriólica y poco menos que total. «Hay en él algo —advierte Tierno Galván— profundamente hostil a la convención en cuanto fórmula que sustituye la vida interior.» [106] La hostilidad de Quevedo asume la intensidad, yo diría, de

104. ¿Quién es, quiénes son, los destinatarios? Tratándose de las obras políticas o satíricas, muchas veces podemos saberlo. Pero la poesía más atormentada y dramática, la del pesimismo desaforado y trágico al que aludo en estas páginas, lleva implícito tal vez un lector especial: el propio Quevedo, el escritor que, en su soledad acongojada, retirado de un mundo ilusorio y en crisis, logra volver, a través de la palabra, al mundo, a sus lectores, a sí mismo. El destinatario del poema es un yo anhelado, mejorado, transformado y, en definitiva, aceptable, amable, estimable.

105. *Poesía española*, p. 541.

106. Enrique Tierno Galván, «Quevedo», en Quevedo, p. 30.

toda fuerza virtualmente destructiva que no logra, ni puede, ni considera posible destruir. Y que, contenida y retenida así al interior del ámbito odiado, despreciado o vilipendiado, se revuelve sobre sí misma, como fiera enjaulada, y manifiesta sin cesar su incontenible amargura. No hay destrucción, ni libertad; pero sí afán de liberación, prurito de manipulación original de cuanto se presta a la burla, la inversión de estructuras, el retorcimiento provisional o relativo. Recuérdese la extensísima parte de la obra de Quevedo que se consagra a la literatura burlesca, la parodia o la sátira. Burla de las convenciones literarias, sátira de los tipos sociales. Ninguna de las dos pretende destruir, ni reformar, ni sustituir permanentemente las estructuras establecidas. Las burlas estilísticas de Quevedo llegan hasta a reírse —indica Lida— de sí mismas.[107]

Es muy significativa, desde tal ángulo, la parodia idiomática —parodia del lenguaje mismo— que estudió don Emilio Alarcos García. Sobre «mariposa» se construye «diabliposa» (diablo próximo a una llama de fuego); «quintainfamia» sobre «quintaesencia», etc. Y los neologismos (a diferencia de los de Góngora) no penetran en la lengua, no pasan de ser ocasionales, ligados a un momento en la obra y vida de Quevedo. Es decir, Quevedo detesta el lugar común, la frase hecha, la convención —lo que hay, lo que existe, lo que pasa— dentro del ámbito del idioma. Pero no hay más que éste.

La lengua, como la sociedad, no ofrece alternativa. Sólo cabe burlarse de sus usos, o hasta vaciarlos de sus normales sustancias, agotándolos, exacerbando sus formas y vías de siempre. Quevedo acata los cauces fundamentales de la lengua. «Quevedo piensa y fantasea —resume don Emilio Alarcos— desde la entraña del idioma.» [108] Y asimismo aborrece la vida, desde sus entrañas insustituibles, sin alternativas. Ni esto ni aquello. Ni resignarse a este mundo, ni ansiar otros —como explica Fernando Lázaro Carreter: «Quevedo, con su corazón a vueltas siempre con el mundo y la muerte, se yergue contra la aceptación pagana o la cristiana resignación, porque ambas soluciones le niegan la salvación de algo mortal».[109] Unas páginas muy hermosas de Rafael Alberti incluyen esta frase sobre Quevedo: «ha agotado el idioma en un esfuerzo sobrehumano por hacer mejor

107. Lida, en Quevedo, pp. 204, 206.
108. Emilio Alarcos García, art. cit., p. 37.
109. F. Lázaro Carreter, en Quevedo, p. 299.

a los hombres».[110] Sí, Quevedo agota el idioma, se abalanza sobre el lenguaje y construye mundos verbales, pero no para que los hombres mejoren, sino por cuanto la realidad de los hombres, de las mujeres y del mundo donde residen, intolerablemente odiosos, no tiene vuelta de hoja, no admite mejoría, cambio, transformación o alivio posibles. Pocos ejemplos hay mejores de la exasperación a la que conduce el talante conservador más sombrío.

Desde tal congoja sin salida, el poeta se dispara, se separa violentamente de la inercia de lo dado y vivido, de las circunstancias lo mismo de su propia persona que de las demás, de su propio cuerpo, y, liberado de una realidad que queda muy atrás, emprende una y otra vez su largo, fabuloso camino verbal. El escándalo es doble. El mundo es detestable, risible, grotesco.[111] Y por añadidura, no tiene remedio. «El valor de la vida es negado abiertamente —escribía Américo Castro— y no como el místico hace, que no cree en la vida *ésta*, por la infinita importancia que concede a la *otra*, sino en absoluto, por dificultad intelectual y temperamental de percibir sus valores.»[112] Cierto que el rechazo de la España circundante, histórica, es primordial —y para nosotros hoy muy comprensible. Y esta disidencia es probablemente indivisible de otras aversiones y otras repugnancias y otros aborrecimientos. Pero una crítica sociopolítica no abarca, ni entiende, todo cuanto queda negado, escarnecido, eliminado.

¡Cuántos sufrimientos no supone el esfuerzo de liberación de tal hombre! El mundo entero no ha de consentir el simbolismo del amanecer, del renacer del día, del vivir como devenir y promesa —engañoso precisamente por lo que encierra de esperanza:

risueña enfermedad son las auroras ...[113]

110. Rafael Alberti, «Don Francisco de Quevedo: poeta de la muerte», *Revista Nacional de Cultura*, Caracas (mayo-agosto de 1960), p. 23.

111. Sobre lo grotesco en Quevedo, véanse C. Sabor de Cortázar, art. cit., y J. Iffland, *op. cit.*

112. A. Castro, «Escepticismo y contradicción en Quevedo», en Quevedo, p. 42.

113. Del soneto «Falleció César, fortunado y fuerte ...», Blecua, I, p. 155. Es de 1625, cuando Quevedo estaba en su plenitud literaria y vital. «En todo el breve transcurrir del soneto —escribe José María de Cossío, «Lección sobre un soneto de Quevedo», en sus *Letras españolas (siglos XVI y XVII)*, Madrid, 1970, p. 211— este momento es el más recargado de retórica, como si quisiera agraciar las sentencias profundas y las admoniciones graves con la irisación de

El drama de Quevedo es el del pesimismo a ultranza y sin medida. El de una noche oscura terrenal sin aurora, ni esperanza humana.

(1982)

---

las metáforas que han de resumir su pensamiento». No creo que la imagen de la aurora como enfermedad sea especialmente agradable o graciosa; pero sí es *audaz*; y me parece que la emoción de la lectura de un verso de Quevedo arranca con frecuencia de su atrevimiento formal, de las antítesis y otras sorpresas verbales que asombran al lector y desencadenan una exaltación casi exenta de contenido: pienso en versos como «callamos los volcanes florecidos» (Blecua, I, p. 493) o «y bosque son de flechas y guadañas» (I, p. 662). En Quevedo, como en la mejor poesía provenzal, la audacia verbal y la búsqueda formal son de por sí estremecedoras; y, en cuanto a la tensión psíquica del lector, contagiosas, provocantes, intensificadoras.

# ÍNDICE DE AUTORES

## ÍNDICE

CLAUDIO GUILLÉN

# EL PRIMER SIGLO DE ORO

## ESTUDIOS SOBRE GÉNEROS Y MODELOS

«El primer Siglo de Oro» que aquí se explora está en los grandes autores y en los grandes textos del Renacimiento (hasta el *Quijote*) que no solo inauguran géneros capitales de la modernidad literaria, sino que a menudo proponen modelos que desbordan los géneros: Garcilaso, la novela picaresca, del *Lazarillo* al *Guzmán*, el intrigante *Abencerraje*, Fray Luis de León, Cervantes, Quevedo... El tema de Claudio Guillén es la relación dinámica que une la actividad del escritor a los arquetipos literarios y culturales que imantan la época en que vive y trabaja, la tensión creadora entre 'poética' y 'poesía'. ¿Cómo se forma un género nuevo, cómo se descifra?

El Renacimiento fue una edad de fermentación y ofrece una perspectiva apasionante para estudiar esas cuestiones. En los alrededores del 1600, a su vez, Cervantes problematiza y somete a experiencia crítica todos los conceptos y códigos al uso, mientras Quevedo reelabora el entero caudal renacentista para instaurar la primacía de la escritura sobre la literatura y del estilo sobre el género. De Garcilaso y el *Lazarillo* a Cervantes y Quevedo, «el primer Siglo de Oro» produce frutos tan valiosos en sus bonanzas como en sus crisis.

EDITORIAL CRÍTICA




ISBN: 84-7423-337-2